ARTA 72
ANUL XIX NR. 10/1972

ARTA 10/72

REDACŢIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61, Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01, Bucureşti

COLEGIUL REDACŢIONAL

VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

COLECTIVUL REDACŢIONAL

REDACTOR-ŞEF
Anatol Mândrescu

REDACTOR-ŞEF ADJUNCT
Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE
Ioan Horga

REDACTORI
Olga Buşneag, Mihai Drişcu, Horia Horşia

CORECTOR
Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Grigore Locusteanu, Cornelia Şoancă, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Ion Ivan, Constantin Nicolae

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Dan Niculescu, Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din Calea Victoriei 155 Bucureşti.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 29, Calea Victoriei, Bucarest, Romania. P.O.X. — Box 2001 — Telex — 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN-VODĂ 133-135, Bucureşti, România

ARTA 72

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAŢII	1	Confruntări internaţionale. Cadran. Simeze	
	9	Cultură-accesibilitate	
	17	Cu privire la noţiunea de « accesibilitate »	Marcel Breazu
	18	Arta portretului	Gheorghe Ghiţescu
	21	Reportaj la Satu Mare	Olga Buşneag
LABORATOR	22	Teodor Dan	Şt. I. Neniţescu
ATELIER	24	Gabriel Popa, Eugen Tăutu	
SINTEZE ŞI ANALOGII	28	Spiritul estetic al Renaşterii şi Galilei	Titus Mocanu
ALBUM	30	Artă contemporană poloneză	Amelia Pavel
	32	Poeţi şi artişti	Adolf Kroupa
TRIBUNA	36	Concepţia între semn şi copie	Andrei Brezianu
ARHIVA BRÂNCUŞI	37	Atelierul din Paris	I. Pascal
	39	Stimuli non-vizuali ai expresiei artistice şi criterii de judecată	Thomas C. Slettehaugh

COPERTE I, IV	Din ciclul « Laudă omului » (detaliu), tempera	Virgil Almăşanu

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises	
	9	Culture et accessibilité	
	17	Considérations sur la notion « d'accessibilité »	Marcel Breazu
	18	L'art du portrait	Gheorghe Ghiţescu
	21	Reportage de Satu Mare	Olga Buşneag
LABORATOIRE	22	Theodor Dan	St. I. Neniţescu
VISITES D'ATELIERS	24	Gabriel Popa, Eugen Tăutu	
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	28	L'esprit esthétique de la Renaissance et Galilée	Titus Mocanu
ALBUM	30	L'art contemporain polonais	Amelia Pavel
	32	Poètes et artistes	Adolf Kroupa
TRIBUNE	36	La conception entre le signe et le décalque	Andrei Brezianu
LES ARCHIVES BRANCUSI	37	L'atelier de Paris	I. Pascal
	39	Les stimulis non-visuels de l'expression artistique et les critères de jugement	Thomas C. Slettehaugh

COUVERTURES I, IV	« Éloge de l'homme » (détail), détrempe	Virgil Almăşanu

ИНФОРМАЦИИ	1	Сопоставления в международном плане. Циферблат. Панно	
	9	Доступность	
	17	В связи с понятием доступности	Марчел Брязу
	18	Искусство портрета	Георге Гицеску
	21	Репортаж из Сату Маре	Ольга Бушняг
ЛАБОРАТОРИЯ	22	Теодор Дан	Шт. И. Неницеску
АТЕЛЬЕ	24	Габриель Попа, Эуджен Тэуту	
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	28	Дух эстетики в Возрождении и Галилей	Титус Мокану
АЛЬБОМ	30	Современное польское искусство	Амелия Павел
	32	Сходность поэзии с живописью	Адольф Крупа
ТРИБУНА	36	Концепция между знаком и копией	Андрей Брезяну
АРХИВ БРЫНКУШ	37	Парижское ателье	И. Паскал
	39	Невидимые стимулы художественного выражения и критерии суждения	Томас К. Слеттехоу

ОБЛОЖКИ I,IV	Из цикла «Похвала человеку» (деталь), темпера	Вирджил Алмэшану

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

BERLIN

La *Kunstgewerbemuseum Schloss Köpenick* din Berlin (R.D.G.) a fost prezentată, în perioada septembrie-octombrie, o expoziție de artă populară românească. Organizată în cadrul schimbului cultural dintre țara noastră și R.D.G., expoziția a cuprins 138 piese — ceramică și scoarțe — selecționate din colecția *Muzeului de artă populară al R.S.R.* și reprezentînd principalele zone etnografice: ceramică din centrele Horez, Oboga, Rădăuți, Vama, Drăușeni, Valea Rîul Doamnei, Săcel, Marginea, Deleni, Pisc etc. și scoarțe caracteristice din Moldova, Oltenia, Muntenia și Banat.

ZÜRICH

Între 15 septembrie și 15 octombrie, la *Kunsthaus* din Zürich a fost deschisă expoziția internațională *Caricatures*. Din țara noastră a fost prezent la această manifestare Albert Poch cu 14 caricaturi.

LONDRA

Lucrarea *Orga celor*, prezentată de Dumitru Rădulescu la Expoziția internațională (8 iunie — 29 iulie), cu prilejul adunării generale a *Academiei internaționale de ceramică*, și distinsă cu *Diploma de onoare*, a fost achiziționată de *Victoria and Albert Museum*.

BUDAPESTA

Galeria națională ungară din Budapesta a găzduit în luna octombrie o expoziție a artistului clujean Endre Kusztos. Au fost expuse 44 pasteluri și desene în cărbune.

STUTTGART

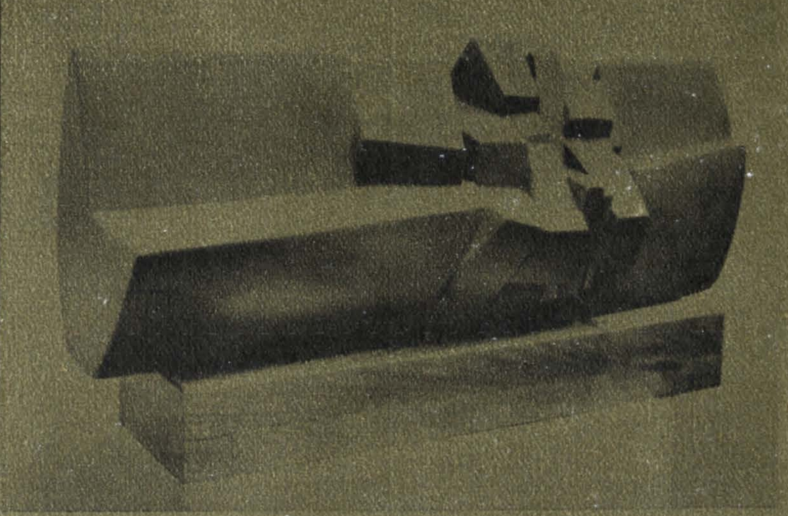
La sala *Commerzbank* din Stuttgart a fost prezentată, în perioada lunilor septembrie-octombrie, o expoziție a gravorilor Natalia Rusu și Victor Rusu Ciobanu. Cu acest prilej Natalia Rusu a expus o serie de rofotipii, iar Victor Rusu Ciobanu gravuri în culori.

PARIS

Galeria pariziană *Transposition* a găzduit, între 5 și 22 iulie, o expoziție a artistei Olga Cizek. Au fost expuse 14 lucrări de pictură și cinci lucrări de tapiserie.

La cel de-al XIII-lea *Salon internațional — Paris Sud*, organizat de *Asociația culturală, artistică și literară « Bel'Fontaine»*, pictorul român Călin Alupi a expus două lucrări de pictură în ulei. Salonul a fost găzduit la *Sala Juvisy* în perioada 19 octombrie — 12 noiembrie.

Galerie Bernheim-Jeune a prezentat, în cursul lunii octombrie, o expoziție a sculptorului Peter Balogh. Artistul a expus 15 lucrări de sculptură în bronz și în lemn și șapte desene.



PERUGIA

Ceramistul Costel Badea a fost distins cu *Premiul III* la al XIV-lea *Concurs internațional de ceramică* de la Perugia. Artistul a participat cu patru lucrări (în ilustrație — *Compoziție*) la expoziția deschisă în perioada 31 iulie — 31 august a.c.

BORDIGHERA

A XXV-a ediție a *Salonului internațional de umor* de la Bordighera s-a desfășurat în 1972, în perioada 26 iulie — 31 august. Invitați cu regularitate de către organizatorii acestei manifestări, devenită tradițională, artiștii români au fost reprezentați cu lucrări ale caricaturiștilor Albert Poch și Eugen Taru.

FLORENȚA

Galeria Vaccarino din Florența a prezentat, în perioada august-septembrie 1972, o expoziție a gravorilor români soții Elvira Micoș și Fred Micoș.
Expoziția a cuprins 44 gravuri în tehnici diferite.

CARPI

Muzeul de xilogravură « Ugo da Carpi » a găzduit, în perioada iunie-noiembrie 1972, a doua ediție a *Trienalei internaționale de xilogravură contemporană*. Gravura românească a fost reprezentată la această manifestare printr-o serie de lucrări semnate de Florin Ciubotaru, Mircea Dumitrescu, Vintilă Făcăianu, Ethel Lucaci Băiaș, Vasile Paulovics, Anton Perussi și Constantin Pohrib.

LUGANO

La a XI-a ediție a tradiționalei expoziții internaționale de gravură *Bianco e nero* de la Lugano, graficianul român Dumitru Cionca a fost distins cu *Marele Premiu al orașului Lugano*. Artistul a prezentat trei gravuri în acvaforte — *Compoziție I, II* și *III*. Gravura românească în alb-negru a fost de asemenea reprezentată prin lucrări de Octav Grigorescu, George Leolea, Ethel Lucaci Băiaș și Iosif Teodorescu. Expoziția a fost deschisă între 1 august și 22 octombrie.

SOLINA

Invitat în cadrul *schimburilor de artiști* în baza *Înțelegerii* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, pictorul Ervant Nicogosian a participat la *tabăra de pictură* de la Solina, care a avut loc între 4 și 24 septembrie 1972. Lucrările realizate în această perioadă de artiștii participanți au fost expuse într-un cadru festiv, la închiderea taberei, și teledifuzate de postul de televiziune din Cracovia.

BRATISLAVA

Inițiată din dorința de a atrage atenția asupra unor teritorii necunoscute de sensibilitate artistică a lumii moderne, manifestarea de artă naivă de la Bratislava, aflată la cea de-a III-a ediție, a obținut pînă în prezent rezultate incontestabile.
Întîi, a reușit să întrunească de fiecare dată colecții din toate continentele, subliniind astfel marea diversitate a valențelor artistice de proveniență populară. Apoi, a repus în discuție noțiunea de « artă naivă », recomandînd-o mai adecvată pe cea de artă « insitică » (instinctivă, spontană). A stabilit relații și disocieri necesare față de tradițiile populare, creația copiilor, producția sensibilității artistice a psihopaților etc. și a reușit să stimuleze paralel activitatea teoretică legată de arta naivă, realizarea de filme și publicații destinate acestei creații.
Participarea românească a întrunit de fiecare dată elogii îndreptățite.
Prima colecție de la noi, prezentată în trienala anterioară, a obținut, prin Neculai Popa din Tîrpești, o mențiune, iar actuala trienală a expus în partea ei selectivă și a încununat cu « mențiunea de onoare » în valoare de 5000 de coroane activitatea lui Ion Stan Pătraș.
Premiul cel mare « Douanier Rousseau » a fost atribuit slovacului Peter Halác, de profesiune șofer, în vîrstă de 24 de ani.

V. SAVONEA

OTTAWA

Institutul canadian al filmului a organizat, la Ottawa, în perioada 31 iulie—3 august, *Competiția internațională a afișelor de cinema „Filmexpo"*. La expoziția concursului a fost prezentată o selecție de 200 afișe din 16 țări. Dintre cele 66 de afișe distinse cu *medalia de merit*, 5 aparțin artiștilor români Radu Boruzescu (pentru filmul românesc „Felix și Otilia"), Radu Dragomirescu (pentru filmul american „12 oameni furioși"), Mihai Mănescu (pentru filmul britanic „Anna celor o mie de zile"), Ion State (pentru filmul britanic „Oliver") și Radu Veluda (pentru filmul polonez „Viață de familie").

CADRAN

MUZEE, EXPOZIȚII

La *Palazzo Strozzi* din Florența a avut loc cea de-a *3-a Bienală internațională a gravurii*. Au participat 56 de țări. S-au remarcat în cadrul ei două expoziții particulare: cea a japonezului Fumio Tamura, laureat al marelui premiu al Bienalei precedente, și cea a lui Bruno Cassinari; un loc important a fost acordat gravurilor lui Albers, Grosz, Magnelli, Viterbo, Campigli și « Xilografiei populare poloneze din secolele XVIII—XX ».
Senatorul Amintore Fanfani a inaugurat *Bienala* atît în calitatea sa de președinte de onoare, cît și ca pictor. ■

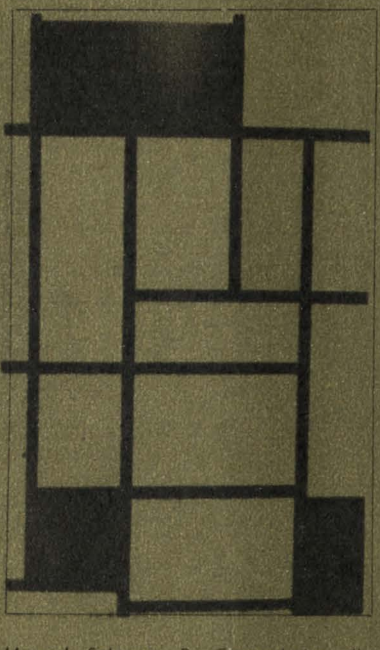
Casa de cultură din Bourges a organizat o expoziție cu o temă mai puțin obișnuită intitulată « Univers des jeux, jouets du monde » (Universul jocurilor, jucăriile lumii). Toate continentele, în afară de Australia, au fost reprezentate în expoziție, care a cuprins mai mult de 400 de piese - de la jucăria primitivă la produsul industrializat. ■

Artistul cinetist venezuelian J. R. Soto a inaugurat, odată cu deschiderea expoziției sale la *galeria Beyeler* din Basel, un « environment » în noul hol de intrare al uzinelor Sandoz A. G.: un cîmp din tije galbene pe sol răspunde unei ploi din tije albastre din plafon; accentele de culoare se reflectă în ușile de sticlă pe un fond de beton. ■

John and Mabbe Ringling Museum of Art (Sarasota, Florida, S. U. A.) a prezentat recent o expoziție — a doua dintr-o serie care explorează aspecte ale artei în general neglijate în America — intitulată « *Europa centrală între 1600—1800* ». 188 de picturi, sculpturi, desene, piese de artă decorativă au fost împrumutate de 35 de muzee; din totalitatea pieselor expuse un număr de 20 aparțineau Galeriei Naționale din Praga. Expoziția a constituit o excelentă prezentare generală a stilurilor baroc și rococo în Germania, Austria, Cehoslovacia. ■

Expoziția de deschidere de la *Felicity Samuel Gallery* din Londra a fost consacrată lui Ivor Abrahams. Artistul a studiat sculptura la St. Martin School și apoi a lucrat ca artist în amenajarea de expoziții. Lucrările sale prezintă trăsături ce pot fi în mod semnificativ relaționate cu această activitate a sa. Obiectele create de Abrahams — dintre care multe sînt multipluri — pot fi comparate cu montajele scenice. Situate în cadrul rural, ele « reproduc » în spațiu tridimensional mai ales grădini. În « Decupajele » sale artistul folosește o serie de procedee amintind stilurile « pop » — mai ales în realizarea texturilor imitative (cărămida, verdeața) care sînt în măsură să stimuleze tactilitatea spectatorului. ■

La *Manejul Castelului din Praga* a fost organizată expoziția *Arta cehă a secolului XIX*, cuprinzînd 150 de lucrări ce aparțin Galeriei Naționale. Expoziția a avut un caracter comemorativ, aniversînd 120 de ani de la nașterea lui Mikolás Aleš și 50 de ani de la moartea lui Josef Václav Myslbek, fondatori ai artei cehe moderne.
Această manifestare a inclus și unele noi achiziții, lucrări de Antonin Machek, Karel Purkyne, Sobeslav Pinkas, Jaroslav Čermák, 40 de desene de Aleš donate de compozitorul Ladislav Vycpákek, precum și 29 de sculpturi ale lui Myslbek. Expoziția a constituit o sinteză importantă a curentului de idei și forme a secolului al XIX-lea, care a pus bazele programului artei moderne naționale cehe. ■



Muzeul Solomon R. Guggenheim din New York City a celebrat printr-o mare expoziție aniversarea centenarului nașterii pictorului Piet Mondrian (1872—1944). Pe lîngă aspectul comemorativ al expoziției, atracția pe care întemeietorul neo-plasticismului o exercită asupra tinerei avangarde a sporit interesul acestei manifestări. Catalogul cuprinde un eseu de Robert P. Welsh, un altul cu caracter memorialistic de Nelly van Doesburg și un interviu cu Charmion von Wiegand, prietenă apropiată a artistului în timpul cît acesta a locuit în New York. Expoziția urmează a fi prezentată și în Europa, la *Kunstmuseum* din Berna. ■

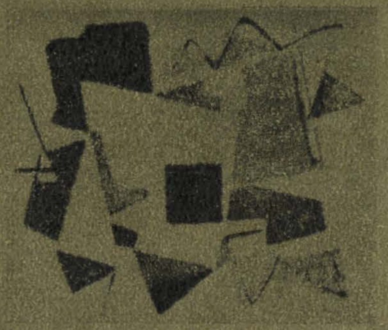
Metropolitan Museum of Art a prezentat recent o interesantă expoziție cuprinzînd 66 de ceasornice, împrumutate în cea mai mare parte de la colecționari particulari din New York, dar și din colecția permanentă a muzeului.
Ceasornicele au fost selecționate pentru a ilustra evoluția în acest domeniu în Europa de nord între secolele XVI–XIX. Cutiile ceasornicelor expuse, executate de maeștrii cei mai îndemînatici, au pus în evidență tehnica înaltă și fantezia bogată a acestora.
Organizatoarea și autoarea expoziției: Claire Vincent, custode asistent al secției de artă decorativă occidentală a muzeului. ■

Fundația Maeght a prezentat la Saint Paul, în iunie iulie-septembrie, o importantă retrospectivă a operei lui *Nicolas de Staël*. Ea a grupat 104 pînze, de la *Portretul Jeanninei* din 1941 pînă la două mari pînze din 1955 rămase neterminate: *Pianul* și *Concertul*. Din anul 1952, anul capital al creației pictorului, au fost expuse secvențele *Acoperișuri*, *Marii fotbaliști*, *Parc des Princes*, *Cer roșu*. Expoziția a fost completată de un număr de aproximativ 10 de colaje, desene, tușuri, acuarele și de o serie de cărți ilustrate de De Staël, ca de pildă *Poeme* de René Char. Catalogul este întocmit de Jean-Louis Prat și este însoțit de un text al lui André Chastel. ■

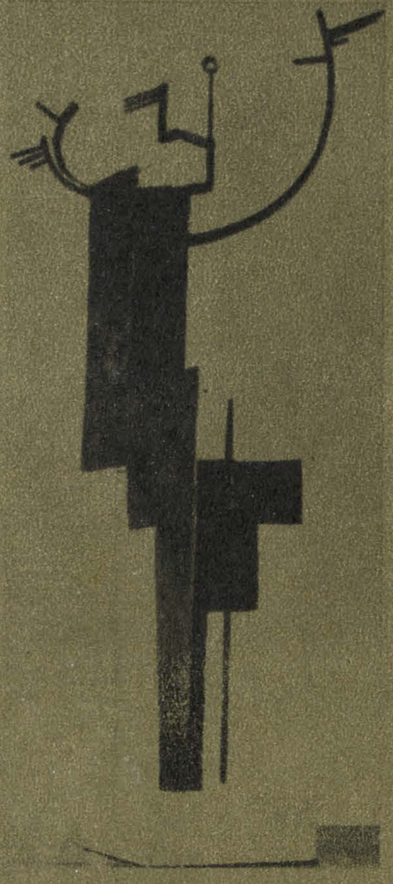
Artistul Jan Dibbets, în vîrstă de 30 de ani, ales ca reprezentant al Olandei la *Bienala din Veneția*, participant la Documenta Kassel, va avea la sfîrșitul acestui an o mare expoziție la muzeul *Stedelijk* din Amsterdam. Considerat printre artiștii conceptualiști sau reprezentant al land-artei, Jan Dibbets socotește însă artificiale aceste clasificări. Varietatea și deschiderea demersului său pot fi ilustrate prin textele din cataloagele expozițiilor sau descrierile publicate în broșură ale lucrărilor sale, așa cum este de pildă: *Domeniul unui prihor / sculptură 1969, aprilie-iunie, editat de Seth Siegelanb*, 1970.
Broșura cuprinde, pe lîngă text, planul orașului Amsterdam, un desen al « domeniului prihorului » în parcul Vondel din Amsterdam, fotografii ale situării bornelor 1, 2, 3, 4, 5 însoțite de texte explicative și descriptive. Lucrări recente ale lui Dibbets îl arată revenind la imagine prin intermediul fotografiei, realizînd o « vizualizare a conceptului », « realitate născută din abstracție », introdusă într-o rețea de structuri riguros gîndite de artist. ■

Expoziția « *Școala lui J. Václav Myslbek* », deschisă la *Palatul Belvedere* din Praga, a prezentat 65 de lucrări aparținînd unui număr de 16 artiști. Școala lui Myslbek a format numeroase personalități ale primei jumătăți a secolului al XX-lea: Jan Stursa, Josef Maratka, Bohumil Kafka, Utakar Spaniel, Stanislav Sucharda, elevi ai lui Myslbek la Academia de arte frumoase între 1896 și 1919.
Tot la *Palatul Belvedere* a fost organizată expoziția *Julius Marák și școala lui*, comemorînd aniversarea a 140 de ani de la nașterea acestui însemnat reprezentant al peisajului ceh. ■

O interesantă expoziție, organizată de Dr. James Cahill, profesor de istoria artei la Universitatea din California și custode al muzeului din Berkeley, a prezentat la *Asia House Gallery* din New York City și apoi la *University Art Museum, Berkeley California* un număr de 63 de picturi ale școlii de pictură japoneze Nanga (secolul al XVIII-lea — mijlocul secolului al XIX-lea).
Foarte puțin cunoscută în afara Japoniei, școala Nanga poate fi caracterizată drept replica școlii chineze a pictorilor « literați ». Lucrările acestei școli se datorează în general unor pictori sau caligrafi, amatori în ceea ce privește artele plastice, vădind adeseori în viața socială un anumit non-conformism și sînt caracterizate de spontaneitate, uneori stîngăcie deliberată. ■



Între 25 iunie — 17 septembrie la *Château de Ratilly* în l'Yonne a avut loc o retrospectivă a pictorului Geer van Velde cu 35 de pînze de format mare. Catalogul, de M. Hammacher, conține texte de Gaëtan Picon și Charles Estienne și un poem de Michel Seuphor. ■

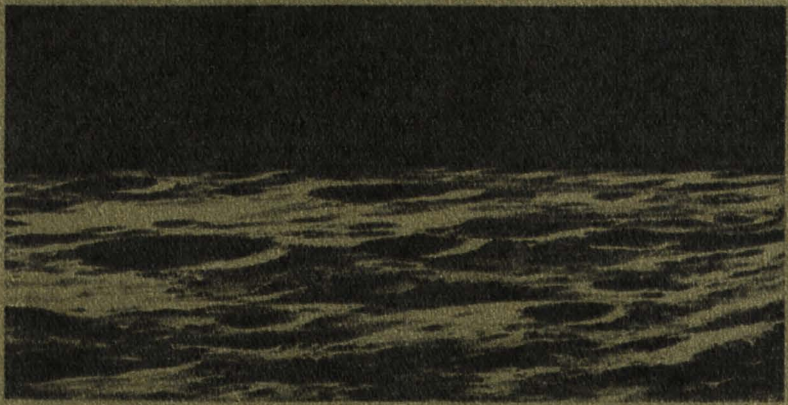


În vara acestui an, *Fundația Maeght* a expus *Donația Gonzalez* (datorată fiicei celebrului sculptor Julio Gonzalez, Roberta Gonzalez). Aceasta cuprinde trei sculpturi, dintre care două pot fi corelate cu lucrările anilor '30 și un portret în bronz al poetei Jean de Neyreïs, datînd dintr-o epocă mult mai veche, realizat în timpul primului război mondial.
Donația mai cuprinde 50 de desene dintre anii 1936–1942, studii, autoportrete, celebrul portret al lui *Montserrat strigînd* (1938) etc., și este completată de o serie de desene ale fratelui lui Julio Gonzalez, Joan Gonzalez, mort timpuriu la Barcelona în 1908, și ale Robertei Gonzalez însăși. Ea a donat de asemenea Fundației Maeght o pînză din 1951 de Hans Hartung. ■

MISCELLANEA

Experiența grupului madrilen « Poem public » dovedește că o « intervenție » în stradă poate avea o cu totul altă semnificație decît cea pur artistică; la o asemenea « intervenție » a grupului, în capitala Spaniei, fiecare dintre participanți purta una din literele cuvintelor « la Madrid ». În cursul unui traseu în centrul orașului, grupul reconstituia în grabă un cuvînt, care, conform cadrului ales, devenea o ilustrare critică sau transgresivă a ordinii politice sau morale (la sosirea poliției, cuvîntul era « amar »). ■

Un nou « gen artistic » se conturează odată cu explorarea spațiului extraterestru. O serie de picturi, bazate pe o conștiincioasă documentare, reprezentînd planetele, i-a fost comandată lui Ludek Pesek, artist cunoscut pentru subiectele sale « astronomice », pentru a ilustra articolul « Voyage to the planets », inclus într-unul din



numerele revistei «National Geographic» și reprodus apoi în fascicule. Lucrările lui Pesek nu se doresc reverii cosmice, ci reconstituiri pe cît se poate fidele ale «peisajului» extraterestru.
Cunoscutul pictor american Lowell Nesbitt este autorul unei serii de pînze avînd drept subiect pe astronauți. Realismul lucrărilor sale a fost calificat de Peter Sager, într-o panoramă a noilor tendințe realiste, publicată în Magazin Kunst, drept *realism NASA*. ■

Printre cele mai noi identificări de opere, datorate istoricilor de artă și experților, figurează: descoperirea în micul muzeu din *Weissenfels* (R.D. Germană) a unui portret, recunoscut ca operă autentică de Cranach (datată 1578); identificarea în rezervele *Ermitajului* a unei capodopere a Quattrocentoului florentin datorate lui Andrea del Sarto; descoperirea, în Spania, în provincia aragoneză, a unei pînze de 45×30 cm, identificată de experți ca fiind un autoportret original al lui Goya (în ilustrație). ■

O lucrare a lui Tizian, despre care s-a crezut de mult timp că este pierdută, a fost descoperită de istoricul de artă Michael Jaffé într-un vechi conac. Lucrarea datează din anul 1544 și reprezintă portretele a doi prinți. ■

Numărul din iunie al revistei americane «*Artforum*» cuprinde o bibliografie provizorie a «Feminismului în artă» (Alexis Rafael Krasilovsky, p. 72–75). Bibliografia este adnotată și cuprinde articole, lucrări, cataloage. Prima lucrare asupra femeilor-pictori a apărut în 1859 la New York: Elizabeth Fries Lummis Ellet «Women Artists in All Ages and Countries» (Femeile-artiști din toate timpurile și țările). Incluzînd texte de sociologie, psihologie, critică, istorie etc. privind subiectul, sensibil crescută numeric în ultimii ani, bibliografia se dorește un punct de plecare pentru studii ulterioare. ■

SIMEZE

NANGA JAPONEZĂ CONTEMPORANĂ

BUCUREȘTI, MUZEUL DE ARTĂ AL REPUBLICII, august, 1972

Una din rarele manifestări la noi ale artei contemporane extrem-orientale, expoziția de pictură Nanga ne-a înfățișat o selecție specifică pentru dezvoltarea acestei școli japoneze: picturile erau panouri de o mărime apreciabilă (2/3 metri), avînd ca subiecte mai ales peisaje — japoneze, indiene și europene. În ansamblul picturii japoneze contemporane, școala Nanga se situează în grupa tendințelor de orientare clasicizantă, în contrast cu cele novatoare și aliniate celor

mai noi curente din arta plastică occidentală, ilustrînd și în acest domeniu un subtil dozaj caracteristic de tradiție și modernism. Școala istorică de pictură Nanga sau Școala din Sud s-a dezvoltat în perioada Edo (1615–1867) a artei japoneze, fiind pe vremea aceea o reluare și o interpretare japoneză a școlii chineze cu același nume, înfloritoare în timpul dinastiilor Ming și Ch'ing (secolele XIV–XVI). Fondatorul școlii japoneze Nanga a fost Sakaki Hyakuseu (1697–1757), iar cel care a adus-o la o deosebită strălucire a fost Ikeno-Taiga (1723–1776), orașul în care această artă a prosperat și s-a impus fiind Nagasaki, port deschis lumii de afară și mai ales modului de viață și artei chineze admirate și imitate. Continuatorii de azi ai școlii Nanga reiau temele clasice ale picturii japoneze, între care omniprezentul Fuji-Yama și marea, adăugîndu-le vederi din ghețarii Mont-Blanc-ului sau din templele indiene de la Ajanta. Pe hîrtie sau mătase, negrul și brunurile închise sînt materia coloristică principală, vibrată de albul și griul cu ușoare tente străvezii între care apar și fine irizații aurii. O tehnică specială este pusă în serviciul unei viziuni evident aparte în care fragmentele de natură sînt redate uneori fără a sugera planurile în perspectivă, decorativismul fiind rezultatul dominant. Și dimensiunile tablourilor și această viziune decorativă, servită de o virtuozitate mergînd pînă la manierism, sînt potrivite scopului pe care îl îndeplineau în trecut, dar și în prezent, acela de a folosi drept tablouri de interior, nu însă de agățat pe perete, ci constituind chiar acel perete așa-numitele « Fusuma », mari panouri din rame de lemn acoperite cu hîrtie alcătuind pereții mobili, culisanți, ai caselor japoneze tradiționale. De aici și subiectele lor, peisaje, flori, păsări, animale, sugerînd comuniunea cu natura, lăsînd mereu impresia unei deschideri spre afară, către tradiționala grădină japoneză. (În ilustrație, lucrări de Toriumi Niracushi, Yangu Isowa Suigetsu).

PAUL PETRESCU

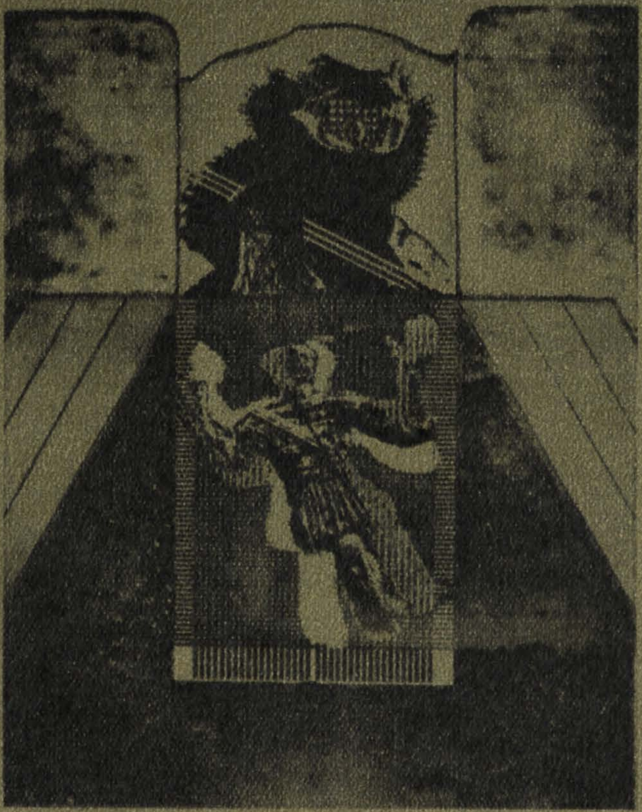
GRAVURA IUGOSLAVĂ CONTEMPORANĂ

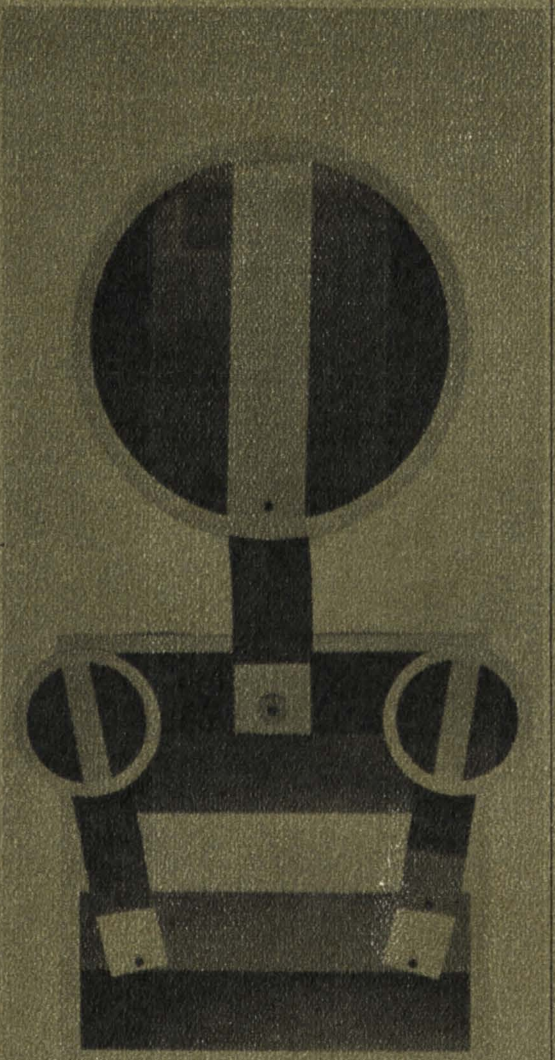
BUCUREȘTI, SALA DALLES, august, 1972

În catalogul expoziției, Zoran Krzisnik, conservatorul șef al *Muzeului de artă modernă din Ljubljana* subliniază faptul că gravura nu a ajuns la adevărata ei înflorire și la popularitate decît în ultimii 10–15 ani, cînd a fost favorizată de două împrejurări: mai întîi faptul că mediul autohton, adică publicul iugoslav iubitor de artă a manifestat un interes deosebit pentru gravură și, în al doilea rînd, pătrunderea lumii artistice universale în ambianța creației iugoslave prin intermediul Bienalelor internaționale de gravură de la Ljubljana, datorită cărora artiștii iugoslavi au posibilitatea să facă rînd pe rînd cunoștință cu toate tendințele existente în lume. În ce privește caracterele principale ale gravurii iugoslave, Zoran Krzisnik consideră că elementele folclorice, prezente mai ales în diferite variante în creația gravorilor iugoslavi, atestă originea populară a artei lor. Aceasta se manifestă și prin înclinația spre xilogravură care, cu excepția cîtorva combinații de acvaforte și acvatinta, rămîne tehnica preferată.

« Pe lîngă folclor — precizează autorul prefeței — care, evident, nu înseamnă repetarea unor culori și forme, nici același substrat sentimental la nord sau la sud, la est sau la vest — și pe lîngă peisajul real, este posibil să mai descoperi printre izvoare influența artei monumentale bizantine [. . .] a monumentelor „bogomilice”, cu figurile lor de animale și de oameni și cu acel simț slav — totdeauna prezent măcar în chip latent — al ornamenticii abstracte bidimensionale. Desigur că toate aceste motive sînt reluate, restructurate, pornind de la lumea sensibilă și formală a omului de azi, dar, pe lîngă aceasta, ele își au rădăcinile adînci în straturile interioare iraționale ale spiritualității naționale, de unde se nasc credințele, simbolurile și creația artistică populară ». O trăsătură care frapa din primul moment pe vizitatorul acestei expoziții era intensa utilizare a culorii și a tehnicilor care permit o folosire largă a acesteia (cum este cazul serigrafiei). Stăpîni pe mijloace tehnice bine puse la punct, gravorii iugoslavi urmăresc, conform uneia din tendințele acestei expoziții, o direcție a fanteziei speculative, fie pe linia meditativ-simbolică a unor efigii criptice, uneori cu sugestii patetice (Janez Bernik, Dzevad Hozo, Bogdan Borčic, Mesko Kiar), fie conturarea unei atmosfere de poezie a incertitudinii, vag suprarealistă, dar nestrăbătută de spaime (Riko Debenjak, Metka Krasovec, Adriana Maraz, Branko Miljus, Gorazd Sefran, Mersad Berber). O altă categorie de expozanți aparțin unei grafici de efect decorativ, creatoare a unor forme de remarcabilă puritate plastică (Andrej Jemec, Vasko Lipovac, Vladimir Makuc, Marjan Pogačnic), fără a exclude imaginile ce aduc un adevărat șoc afișist (Ante Kuduz, Miroslav Šutej). Desigur, e aici doar o clasificare « în linii mari », căci, dincolo de categorii se desfășoară personalitățile distincte ale graficienilor. (În ilustrație, gravuri de: H. Dževad, B. Borčic, M. Šutej și F. Mihelič).

M. T.





BALOGH LAJOS Iunie

Muzeul orașului Carei. A șasea expoziție personală. Acuarelă.

GRIGORESCU ION Iunie-iulie

Orizont. A treia expoziție personală. Pictură.

SANDRA SLĂTINEANU Iulie

Orizont. A treia expoziție personală. Textile pentru decorație interioară.

EUGEN SCHLOSSER Iulie

Orizont. A doua expoziție personală. Ceramică.

C. PILIUȚĂ Iunie-iulie

Holul Operei Române. A opta expoziție personală. Pictură.

JENIȚA GHIGA Iulie-august

Simeza. A șaptea expoziție personală. Pictură.

TATIANA MOSCU Iulie-august

Simeza. A cincea expoziție personală. Pictură.

SORIN MĂRCULESCU Iunie-iulie

Muzeul Brăilei. Expoziție retrospectivă cu 107 lucrări de pictură.

EXPOZIȚIE COLECTIVĂ Iulie

Sala Victoria și Galeriile de Artă (Iași). 46 artiști cu 89 lucrări de pictură, sculptură și grafică.

ALFRED GRIEB Iunie-iulie

Galeria Alfa din Arad. A patra expoziție personală. Pictură și grafică.

EXPOZIȚIE DE GRUP Iulie

Galeriile de Artă din Timișoara. Maria Bodrogean — tapiserie. Elena Stoenescu Muntean — tapiserie. Ionel Muntean — sculptură.

EXPOZIȚIE «TUDOR ARGHEZI» Iulie-august

Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. 16 artiști cu lucrări de desen și gravură.

EUGENIA VĂTĂȘAN August-septembrie

Sala Arta, Brașov. Prima expoziție personală. Pictură și grafică.

SORIN IONESCU Iunie-iulie

Orizont. A 13-a expoziție personală. Pictură, laviuri.

ION ȚÎNȚAȘ Iulie

Galateea. A cincea expoziție personală. Pictură.

EUGEN ISPIR Iulie

Orizont. A șasea expoziție personală. Colaj, mozaic — tehnici diverse.

LEANDRU POPOVICI August

Casa de cultură din Tîrgu Neamț. A XVI-a expoziție personală. Grafică de șevalet.

PETRE MARIN CONSTANTIN August-septembrie

Sala Consiliului de cultură și educație socialistă. Tîrgoviște. A doua expoziție personală. Pictură.

GHELMAN LAZĂR August-septembrie

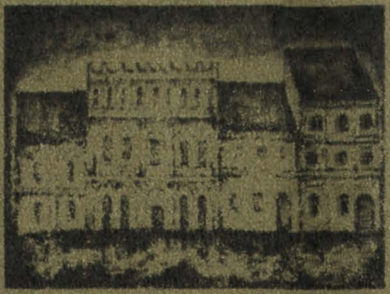
Aula Bibliotecii Centrale Universitare. Pictură.

DAN BĂJENARU Iulie

Orizont. A treia expoziție personală. Pictură.

LUCILIA ARMAȘU-NEGRI Iulie

Galeriile de artă din Baia Mare. A treia expoziție personală. Pictură.



FLORIN BUTNARU Iulie

Sala Arta. Brașov. A doua expoziție personală. Pictură.

ION BITZAN Septembrie

Orizont. A șasea expoziție personală. Obiecte, colaje și desene.

MIRCEA SPĂTARU Septembrie

Orizont. A treia expoziție personală. Obiecte și desene.

ANA LUPAȘ August-septembrie

Apollo. Prima expoziție personală. Tapiserie, obiecte.

ŞTEFAN BILCIU August

Sala Arta Braşov. A doua expoziţie personală. Ceramică.

EDITH GROSS August

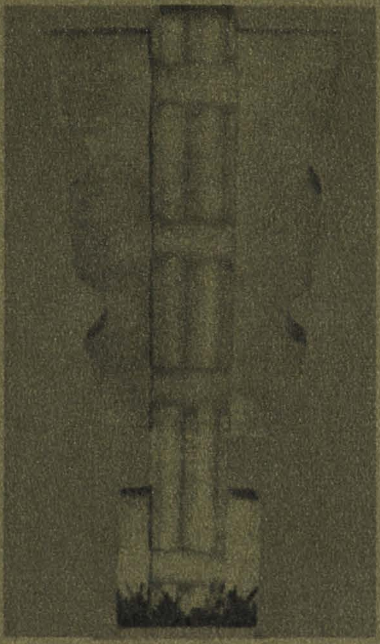
Orizont. Prima expoziţie personală. Grafică de şevalet.

FLORIN PUCĂ Septembrie

Galateea. A cincea expoziţie personală. Desene.

MARIN PREDESCU August

Orizont. A treia expoziţie personală. Pictură.



IONEL MUNTEAN Iulie

Sala Alfa, Arad. Prima expoziţie personală. Sculptură.

EMILIA BOBOIA Septembrie

Simeza. A doua expoziţie personală. Gravură.

VASILE GRIGORE Septembrie

Orizont. A şaptea expoziţie personală. Pictură.

PATRICIU MATEESCU August-septembrie

Apollo. A doua expoziţie personală. Ceramică.

HORIA BERNEA Septembrie

Simeza. A patra expoziţie personală (intitulată « Deal »). Pictură, desen, fotografii.

PAUL GHERASIM Septembrie

Amfora. A doua expoziţie personală. Pictură.

SILVIA JELESCU-GROSU Septembrie

Galateea. A doua expoziţie personală. Pictură.

NICOLAE CHIRILOVICI August

Sala Alfa, Arad. A doua expoziţie personală. Pictură.

ANTON PERUSSI Septembrie

Simeza. A doua expoziţie personală. Gravură.

CONSTANŢA CRIŞAN Septembrie

Orizont. A patra expoziţie personală. Pictură.

FESTIVALUL DE ARTĂ PLASTICĂ « LASCĂR VOREL » Iulie-august

Piatra Neamţ. 51 de artişti din Bacău, Bucureşti, Iaşi, Piatra Neamţ etc. au expus 94 lucrări de pictură, sculptură şi grafică. Festivalul s-a desfăşurat sub auspiciile Uniunii Artiştilor Plastici şi ale Comitetului de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Neamţ.

MARGARETA NIRCĂ-DICK August

Holul hotelului « Internaţional », Mamaia. A treia expoziţie personală. Pictură.

DAN IALOMIŢEANU August

Holul hotelului « Perla », Mamaia. A şaptea expoziţie personală. Pictură.

EUGENIA BUIUC-MARINESCU August

Terasa hotelului « Neptun », Neptun. Artă decorativă.

CONSTANTIN DINU-ILEA Septembrie-octombrie

Galeria de Artă din Cluj. Prima expoziţie personală. Pictură.

AGENDA

Aflat în țara noastră ca invitat al *I.R.R.C.S.*, profesorul Angel Kaleberg, directorul *Muzeului de arte plastice* din Montevideo și comisar al pavilionului uruguayan din cadrul *Bienalei* de la Veneția, a făcut o vizită la *Uniunea Artiștilor Plastici*, la 20 iunie a.c. Cu acest prilej, oaspetele și-a expus impresiile asupra recentei ediții a *Bienalei* de la Veneția și s-a interesat de diverse aspecte ale vieții artistice din România. Angel Kaleberg a vizitat atelierele unor artiști din capitală. ■

Întreprinzînd o călătorie în țara noastră, artistul canadian O'Coonor din Calgary a făcut o vizită oficială la *Uniunea Artiștilor Plastici*, în ziua de 12 iulie a.c., unde s-a întreținut cu Patriciu Mateescu, Ana Mitrea, Florica Fărcașu, Gheorghe Filionescu, Șerban Demetriu și Alexandru Ionescu-Lungu. ■

Conform protocolului încheiat între *Comitetul Național A.I.A.P.* din România și *Comitetele Naționale A.I.A.P.* din Danemarca, Suedia și Norvegia, artiștii români Theodora Kițulescu, Ana Cordoneț, Horia Flămându și Monica Flămându au întreprins o călătorie de studii și documentare în Danemarca în luna iulie a.c. ■

Doamna Cornelia Damian Tait, artistă americană de origine română, întreprinzînd o călătorie în țara noastră, în lunile iunie-iulie a.c., a făcut o vizită la sediul *Uniunii Artiștilor Plastici*, în cadrul căreia s-a întreținut cu pictorul Ion Pacea. ■

Graficianul Anton Perussi a întreprins o călătorie de studii și documentare în R.D.G., în perioada 26 iunie-17 iulie a.c. Călătoria a avut loc în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R.D.G. ■

În cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Ungaria, Maria Lăzărescu și Maximilian Schulman au făcut o vizită de zece zile în Ungaria, între 11—21 iulie a.c. ■

Răspunzînd invitației *Uniunii Artiștilor Plastici* din *U.R.S.S.*, graficianul Stan Done a participat la întrunirea ilustratorilor de carte pentru copii, care a avut loc la Moscova în perioada 17—23 iulie a.c. Întrunirea a fost organizată în vederea pregătirii *Simpozionului* din cadrul *Bienalei ilustrației de carte pentru copii*, care se va desfășura la Bratislava în 1973. ■

Graficianul Mircea Bălău, președinte al filialei clujene a *U.A.P.*, a întreprins o călătorie de zece zile în Ungaria, în perioada 26 iulie-5 august a.c. Vizita a avut loc în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Ungaria. ■

Pictorul francez François Gall, originar din Transilvania, membru al asociațiilor *Fédération française des sociétés d'art graphiques et plastiques*, *Société des Artistes Indépendants* și *Syndicat National des Artistes* din Paris, aflat într-o călătorie turistică în România, a făcut o vizită la sediul *Uniunii Artiștilor Plastici* la 4 august a.c. În cadrul vizitei au fost discutate unele aspecte ale organizării unor schimburi de expoziții. ■

În cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Ungaria, sculptorul István Halmágyi și pictorul Tamás Galambos au întreprins o călătorie de studii în țara noastră, în cursul lunii august a.c. La 7 august artiștii maghiari au fost primiți la sediul *Uniunii Artiștilor Plastici* unde au avut o discuție cu pictorii Dorian Szász și Ervant Nicogosian. Oaspeții au vizitat atelierele artiștilor Vlad Florescu, Ovidiu Maitec, Gh. Iliescu-Călinești, Lia Szász și Dorian Szász, Iulia Oniță, Ervant Nicogosian, Lucaci Constantin.
În cadrul programului de studii, oaspeții au vizitat muzeele, colecțiile și galeriile de artă din capitală și au întreprins o călătorie de cinci zile pe litoralul Mării Negre, pentru cunoașterea lucrărilor de artă decorativă și monumentală realizate în stațiunile litoralului românesc. ■

Sculptorul Nicăpetre a întreprins o călătorie de studii și documentare în U.R.S.S. în perioada 27 iulie — 16 august, conform *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Uniunea Sovietică. ■

În cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R. D. Germană, artistele Lia Szasz și Elena Marinescu au vizitat R.D.G. în perioada 1—21 august. Itinerarul a cuprins localitățile Berlin, Magdeburg, Weimar, Eisenach, Erfurt, Naumburg, Leipzig, Dresda. ■

Pictorul Virgil Demetrescu-Duval a întreprins o călătorie de studii și documentare în Polonia în perioada 5—26 august, în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din cele două țări. Itinerarul a cuprins localitățile Varșovia, Gdansk, Cracovia. ■

În perioada 4—15 august, pictorul Valeriu Boborelu a întreprins o călătorie de studii și documentare în U.R.S.S., în cadrul *schimburilor de artiști prin reciprocitate, pe baza înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S. Artistul a vizitat monumente de artă și muzee la Moscova și Leningrad. ■

Artiștii Lie Doina, Lidia Mihăescu și Vasile Melica au făcut o vizită de 15 zile în Bulgaria, în perioada 11—26 august, în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din cele două țări. Artiștii români s-au întîlnit cu artiști bulgari și au întreprins o călătorie pe litoralul bulgar al Mării Negre (Sozopol, Nesebăr, Varna, Balcic). ■

Criticul de artă Mihai Drișcu a întreprins o călătorie în R.D.G. în perioada 4—14 august, în cadrul *înțelegerii de colaborare* dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din R.D.G. Criticul român a vizitat monumente artistice, muzee, galerii din Berlin, Leipzig, Erfurt, Weimar, Dresda și a participat la întîlniri cu artiști germani. ■

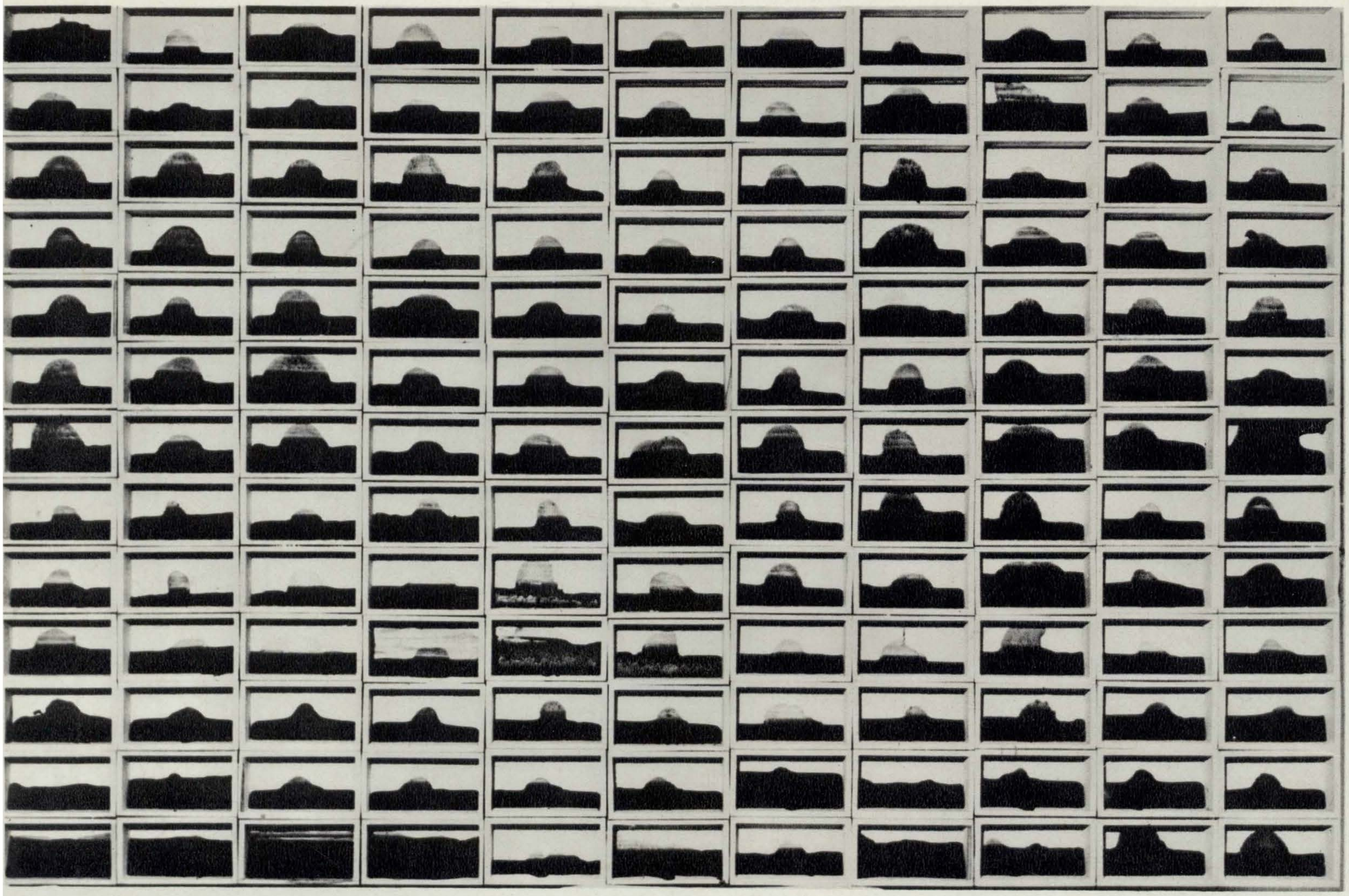
cultură

accesibilitate

Ne propunem să susținem o dezbatere realistă a problemelor care sînt în mod curent și global desemnate prin termenul de accesibilitate.
Ni se pare că tratarea pertinentă a uneia din cele mai complexe problematici contemporane trebuie să depășească caracterul prea adesea unilateral, particular sau convențional al încercărilor de clarificare făcute cu diferite prilejuri. Analiza critică a conceptelor — și prejudecăților — implicate se cuvine să fie întreprinsă de specialiști din diverse domenii, întregită de anchete în diferite medii sociale.
Credem însă că o dezbatere realistă trebuie condusă de două idei : mai întîi că accesibilitatea artei este o parte a problemei generale a raportului artă-societate; ca atare, fiind expresia unui raport, ea nu este și nu poate fi ruptă, în abordarea teoretică și aplicativă, de un întreg sistem de relații : artă-gust, creație-producție, problemele dinamicii creației și ale dinamicii receptării, contradicțiile ce califică aceste raporturi și care, ca în orice domeniu, constituie o forță motrice a dezvoltării. Și ca parte a problemei raportului artă-societate accesibilitatea este legată direct de natura și caracterul orînduirii sociale, de orientările sistemelor de învățămînt, informație, educație etc.
În al doilea rînd o asemenea dezbatere va trebui condusă de ideea — de ajuns să se țină seama de temeinica literatură de specialitate din acest domeniu — că accesibilitatea este un *proces*, atît pe plan individual cît și pe plan social, un proces viu, un proces cu caracter istoric, o parte a istoriei societății, a istoriei creativității, a ideilor și sensibilității. Cu alte cuvinte, după cum nu se poate admite ideea unui frumos absolut, etern și imuabil, ideea unui model de artă unic și invariabil sau măcar a unui model privilegiat, tot astfel și anume din acest motiv nu poate fi acceptată ideea unui model al accesibilității instituit odată pentru totdeauna, pentru toate societățile și toți membrii unei societăți. În aria acestor coordonate dorim să orientăm dezbaterea problemei « accesibilității ».

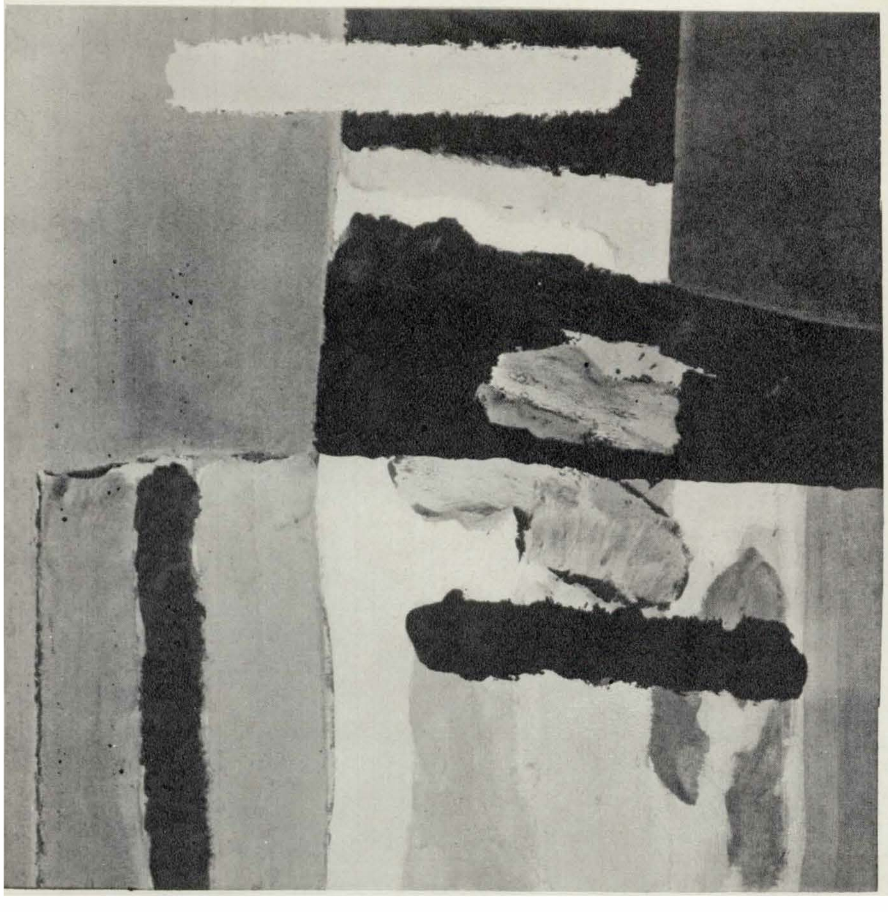
A.M.

« DACĂ VREI SĂ TE BUCURI DE ARTĂ, TREBUIE SĂ FII OM DE CULTURĂ ARTISTICĂ ». (MARX)



« Obiectul de artă — ca şi orice alt produs — creează un public cu simţ artistic şi capabil să se bucure de frumos. Producţia nu produce aşadar numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect ». *(Marx)*

ION BITZAN: Generator de imagini, lemn, ceară
VIRGIL ALMĂŞANU: Compoziţie, pictură



MIRCEA SPĂTARU: Horia, ghips (sus); Marţian, răşini sintetice (dreapta sus)

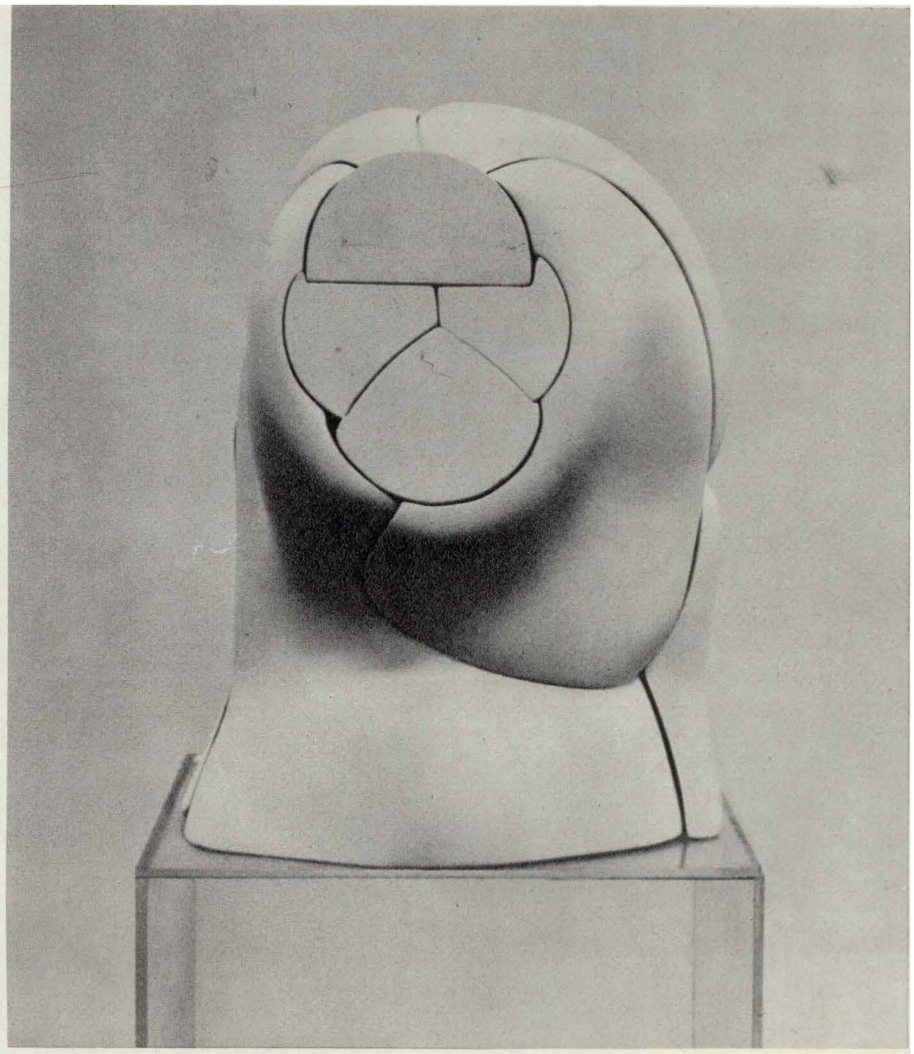
ION SĂLIŞTEANU: Misterul genezei, pictură

«. . . aşa cum abia muzica trezeşte simţul muzical al omului, aşa cum cea mai frumoasă muzică nu are sens pentru urechea nemuzicală, (nu) este obiect pentru ea, deoarece obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forţele mele esenţiale, neputînd deci exista pentru mine decît aşa cum forţa mea esenţială există ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentru că sensul unui obiect (are sens numai pentru un simţ corespunzător lui), se mărgineşte pentru mine exact la atît cît cuprinde simţul *meu*, de aceea *simţurile* omului social sînt altele decît cele ale omului nesocial; abia prin complexitatea obiectiv desfăşurată a esenţei umane se dezvoltă în parte şi în parte se produce complexitatea simţurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei, într-un cuvînt *simţurile* capabile să perceapă plăceri omeneşti, adică simţuri care se confirmă ca forţe esenţiale *umane*». *(Marx)*

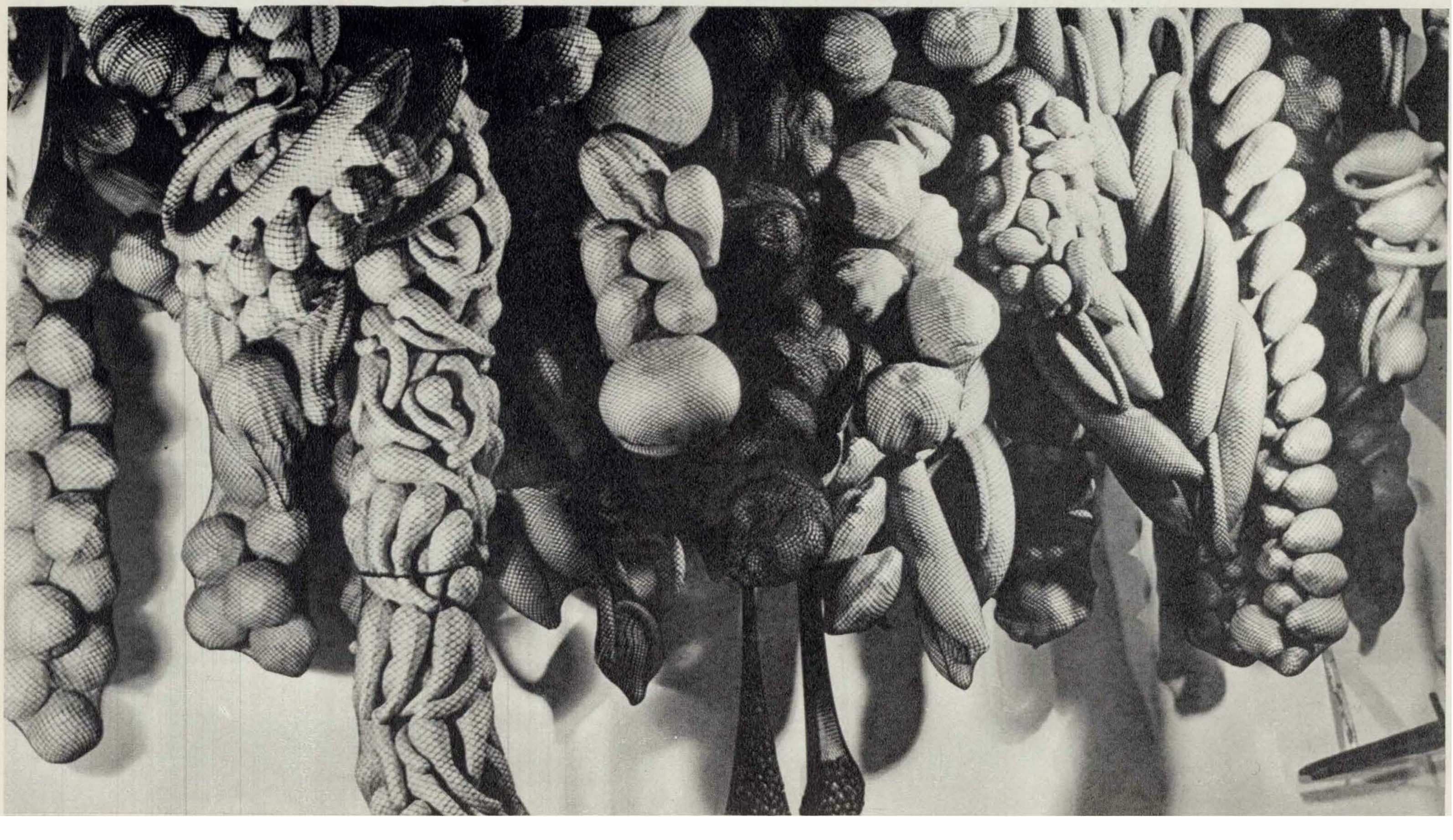
ANA LUPAȘ: Pod pentru mașina de zburat în zi de sărbătoare, tehnică mixtă (jos)

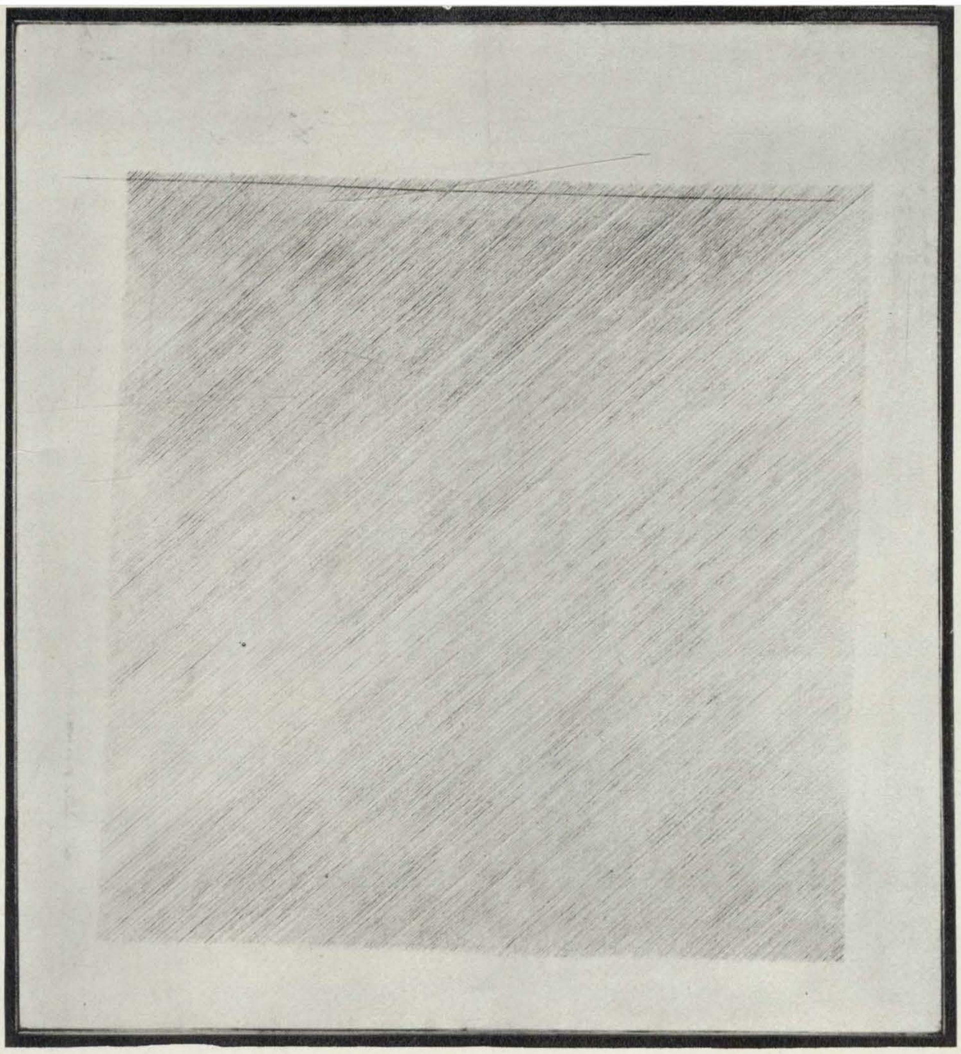
Erată

Tabloul maestrului Al. Ciucurencu din care reproducem în culori un fragment în pliantul acestui număr se numește *,,Interior de pădure''* nu *,,Natură moartă''* cum din eroare a apărut.



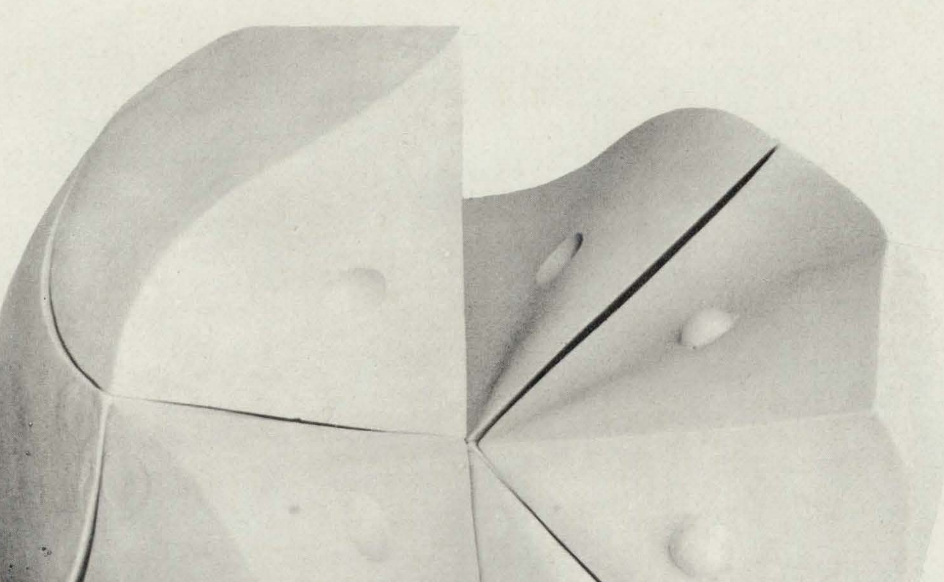
« Popularizarea este foarte departe de vulgarizare, de banalizare . . . Scriitorul popularizator nu presupune un cititor care nu gîndește, care nu vrea sau nu știe să gîndească — dimpotrivă, el presupune la cititorul nedezvoltat o serioasă intenție de a lucra cu capul și-l ajută să facă această muncă serioasă și grea, îl conduce, ajutîndu-l să facă primii pași și învățîndu-l să meargă mai departe singur ».
(Lenin)





ION NICODIM: Zmeu, guaşă

PATRICIU MATEESCU: Sferă modulară, ceramică



Lucrările reproduse aici au făcut parte din expozițiile deschise în cîteva săli din București în timpul Congresului internațional de estetică. Programate ca ilustrare a spiritului creator în plină activitate, concepute ca o secțiune în edificiul artei românești actuale, aceste expoziții au ilustrat cîteva din manifestările tipice ale originalității sau valorilor în curs de constituire. Prin definiție, originalitatea e lipsită de criterii « gata » de evaluare; referințele-cheie trebuie așadar căutate nu în *genul proxim* — arta « unanim admisă », ci în *diferența specifică*. Solidul trunchi al tradiției produce ramificări nutrite cu oxigenul climatului contemporan; în « permanențele » artei românești, noutățile nu fac breșe, alienări, ci operează în sensul actualizării istorice. Din *permanența lirică* se ivește arta naturii decantate, introvertirea impresiilor din natură, ca în pictura lui Nicodim. Structura *fabulosului*, vocație a tradiției populare, produce, la nivelul fanteziei civilizate, *tiparele* fantastic-scientist-biomorfe ale sculpturii lui Spătaru. *Sensibilitatea telurică*, prin care se definește o vastă arie a creației românești tradiționale, populare și culte, cunoaște finalizarea ambientală din obiectele textile ale Anei Lupaș. Fascinația spațiului cosmic emancipată de formele *artei de percepție* se specializează, speculativ, în realismul conceptual al lui Bernea. Demonstrația se poate extinde la alți artiști contemporani, pe lîngă cei « expuși » cu acest prilej. Este oare, independența aparentă de tradiție a unora din ei o ruptură tăcută, cu înțeles de contestare? Dimpotrivă, departe de a căuta să-și distrugă matricea, arta despre care vorbim neagă doar în măsura în care afirmă, supunîndu-se întru aceasta legii oricărei creșteri organice, după care dezvoltarea are loc prin « depășirea » etapei precedente. Structurile originalității nu sînt, în aceste condiții, improvizațiile provocatoare ale unui nihilism complexat, ci efectele actualizate ale mecanismelor artei — formele aflate cu un pas mai aproape de viitor. Expresie a unei promptitudini a imaginației, ele formulează ipoteza sensibilității noastre « în formare ». Factorul *echilibru*, care de atîtea ori a dat artei românești măsura interioară a evoluției armonioase, se manifestă aici ca un raport pozitiv cu timpul: avansul artistului asupra omului practic are dimensiunile unui pas larg și liniștit, nu precipitarea crispată a artelor mesianice.

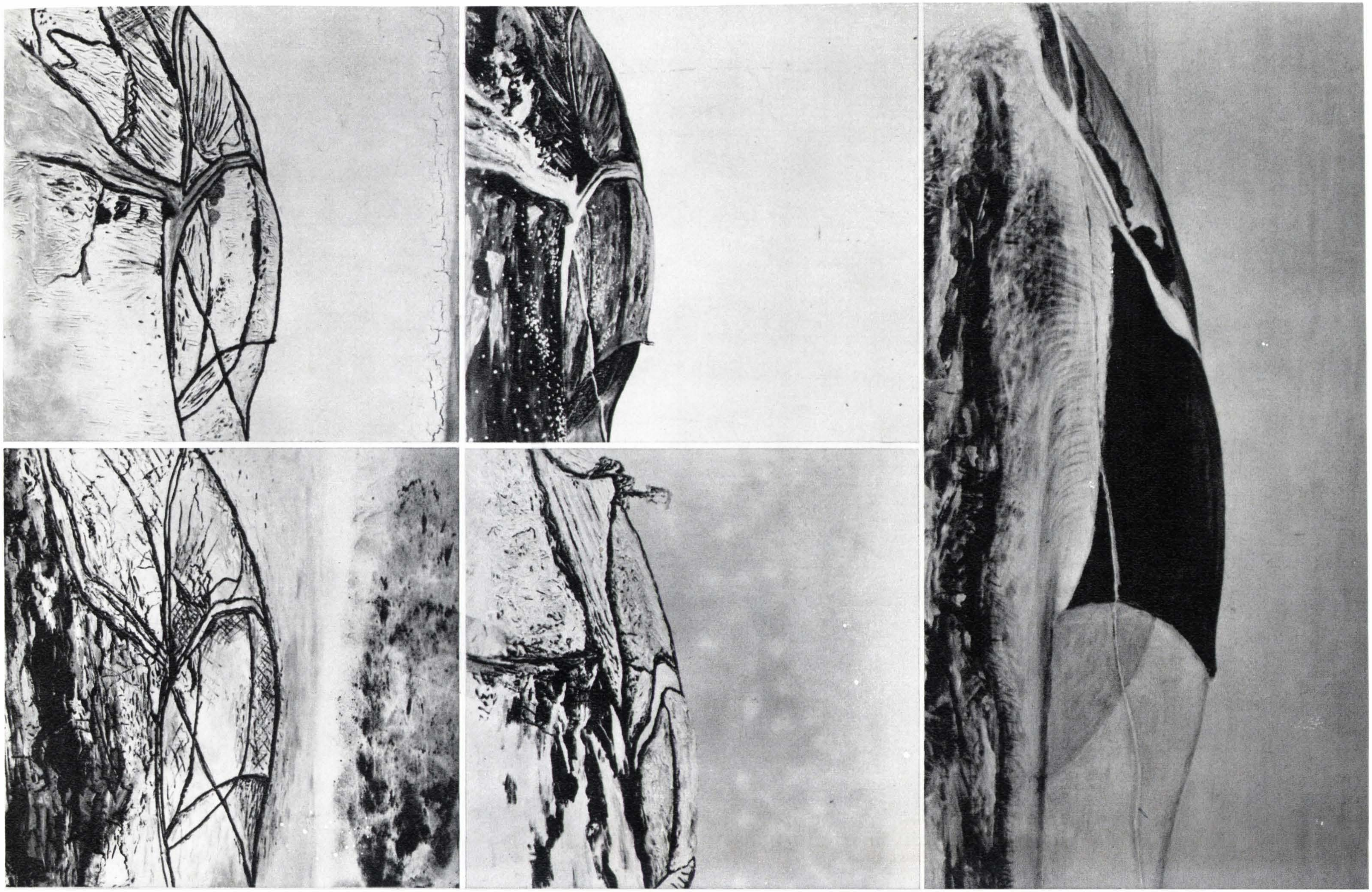
A.A.

HENRI CATARGI: Natură moartă, pictură

ALEXANDRU CIUCURENCU: Natură moartă, pictură

◀ *ION PACEA: Compoziție, tempera*

Sala Dalles LEMN-TAPISERIE ● Parcul Palatului Mogoșoaia SCULPTURĂ ÎN AER LIBER ● Muzeul de artă al municipiului București « A. Simu » HENRI CATARGI, ALEXANDRU CIUCURENCU, VIRGIL ALMĂȘANU, ION NICODIM, ION SĂLIȘTEANU — PICTURĂ ● Ateneul Român TINERI DESENATORI — CERAMICĂ ● Galeria Simeza HORIA BERNEA — PICTURĂ ● Galeria Orizont ION BITZAN — OBIECTE, COLAJE, DESENE, MIRCEA SPĂTARU — SCULPTURĂ, OBIECTE ● Galeria Apollo ANA LUPAȘ — TAPISERIE, OBIECTE, PATRICIU MATEESCU — CERAMICĂ ● Galeria Amfora PAUL GHERASIM — PICTURĂ ● Kalinderu PROMOȚIA 1972 — PICTURĂ, SCULPTURĂ



H. BERNEA: Deal, pictură

CU PRIVIRE LA NOȚIUNEA DE ACCESIBILITATE

Oricît de orgolioase ar fi declarațiile unui artist sau ale altuia — nu cred că vreunul n-ar fi bucuros ca arta lui să găsească o cît mai largă audiență. Statutul social al artistului, pe de altă parte, presupune tocmai aceeaștă îndatorire de a « comunica » cu publicul, care resimte nevoia bucuriei artistice. Situația aceasta presupune însă clarificarea problemei *accesibilității* artei.

Noțiunea de « accesibilitate » este folosită în sensuri variate și util ar fi să le înțelegem cu rigoarea cuvenită, pentru a evita confuzii deloc rodnice. Este vorba de folosirile ei atît în sensuri *extensive* cît și *intensive*.

Sensurile extensive presupun o înțelegere a *ariei* sociale pe întinderea căreia o operă poate fi receptată de contemplatorii ei eventuali. Sensurile intensive presupun înțelegerea gradului de *profunzime* pînă la care o operă este receptată în toate virtualitățile ei.

Cercetări sociologice în privința receptării operei de artă nu s-au făcut, din păcate, nici la noi, nici în alte părți, pe o scară destul de largă, pentru a ne permite o abordare a problemei accesibilității, fiind în posesia unor date concrete care să vizeze exhaustivitatea, deci capacitatea de *generalizare* cu adevărat științifică. Dar atîtea cîte sînt [1] confirmă încă o dată, dacă mai era nevoie, că nu se poate vorbi despre un « public » omogen care recepteazǎ arta și că e necesar să depistăm *categoriile de public* la care ne referim cînd vorbim despre accesibilitate.

De aceea nu putem accepta confuzia existentă uneori între *accesibilitate* și *concesiile facile făcute gusturilor rudimentare*. Atît clasicii marxism-leninismului cît și documentele noastre de partid ne-au prevenit de mult în această privință. O asemenea confuzie duce nu numai la degradarea artei, dar și la perpetuarea unei înapoieri culturale la care nimeni nu poate subscrie. A promova astăzi naturalismul trivial al picturii de gang, versurile romanțioase care însoțesc o muzică nu « ușoară », ci « ușurică », filmele care răscolesc instincte pre-umane (ca să vorbim de nivelul cel mai coborît al « accesibilității ») înseamnă să mergem în răspăr cu o politică culturală, care tinde către culmi, către formarea unei spiritualități de înaltă ținută. Aici lucrurile sînt clare, adevărurile acestea au devenit truisme și e deci de prisos să insistăm asupra lor [2].

Discuția devine mai dificilă cînd e vorba despre accesibilitatea artei cu pretenții mai mari. Există la noi — ca și în alte părți ale lumii — o « categorie de public » cu o anumită educație estetică, oameni care și-au format gustul în contact cu arta de calitate a unor epoci anterioare și care se cantonează în obișnuințele lor de receptare artistică, fiind refractari la tot ceea ce contrazice aceste obișnuințe. Pentru aceștia, problema accesibilității artei contemporane se pune într-un alt mod. Pentru ei, nu este omologabil în artă decît ceea ce vechea lor educație le-a inculcat ca fiind valoros; ei sînt tentați să creadă că există *valori artistice imuabile și coduri de descifrare valabile în eternitate*.

Aici este locul să vorbim despre « gradul de profunzime » a accesibilității. Problema aceasta ar cere însă o tratare mai amplă decît o putem face aici. Totuși cîteva accente pot fi puse și într-un spațiu mai restrîns.

Cercetările estetice ale ultimelor decenii încep să clarifice din ce în ce mai bine trăsăturile specifice ale diferitelor *limbaje artistice*. În cunoștință de cauză a ceea ce constituie specificitatea limbajului plastic, de exemplu, se poate înțelege astăzi că nu avem a aștepta ca o statuie să ne dea ceea ce ne poate aduce, ca bucurie artistică, un roman, că nu avem a căuta, într-o sonată, cromatica pe care o găsim într-o pînză pictată (din păcate uneori însăși terminologia de specialitate creează confuzii). Dacă limbajul *Artei* (cu majusculă) diferă de limbajul științei, prin caracterul său *polisemic* și *conotativ*, limbajele diferitelor *arte* (cu minusculă) diferă între ele prin modalitățile în care realizează această polisemie și în care conotează semnificațiile lor multiple. Cine crede că l-a « înțeles » pe Bosch, să zicem, numai pentru că îl gustă pe Rabelais se înșală — deși umorul fantastic, truculența vieții sau o anumită distanțare de ipocriziile eticii medievale le sînt comune amîndurор artiști. Bosch este « accesibil » în profunzime, în toată bogăția lui de conotații, numai dacă știm să « citim » limbajul său *pictural* — altul decît cel *literar* al lui Rabelais. Așa cum nu se poate « citi » un text hieroglific cînd cunoaștem numai literele alfabetului latin sau chirilic, nici o pictură nu poate fi « descifrată » dacă pornim la contemplarea ei numai cu bagajul nostru de cunoștințe literare. Între alții, Pierre Francastel a demonstrat convingător că limbajul plastic este rezultatul unei alte modalități *nu numai de comunicare dar și de sesizare a realului*, printr-un alt mod de *configurare*, printr-o altă *structurare* a elementelor pe care le putem recepta.

Clarificarea acestui adevăr ne ajută să punem adecvat problema accesibilității artei zilelor noastre. Accentul pe *specificitatea* limbajului picturii, sculpturii sau graficii îi dă artistului contemporan posibilitatea să *comunice* mai pregnant ce are de spus *celor ce învață să citească mesajul plastic*, celor ce acest mesaj le devine *accesibil* decît dacă s-ar limita numai la anecdotica pe care eventual ar putea să o « ilustreze ». Nu numai atît. Exegeza estetică a secolului nostru a elaborat liniile generale ale unei *gramatici a formelor*. A învăța această gramatică este tot atît de necesar pentru cine are să trăiască în bogăția de forme ambientale contemporane și poate să se bucure de această bogăție — cît îi este de necesară celui ce vrea să scrie și să vorbească corect cunoașterea gramaticii limbajului curent. Altfel căile « accesibilității » artei zilelor noastre — în toată marea ei diversitate — îi sînt barate. Sigur că o operă de artă nu se descifrează ca o problemă de algebră (și mai puțin, ca un text cuneiform). Contactul direct, care dă *bucuria cu caracter spontan*, nu presupune, de fiecare dată, răsfoirea erudită a codului informațional elaborat de artistul contemporan. Educația estetică presupune nu pregătirea de a putea răspunde la « examenul » la care te supune opera, prin prezentarea bagajului tău de *cunoștințe* estetice — ci *formarea sensibilității* (pe căi foarte complexe) pentru ca reacția gustului să fie promptă și bucuria proaspătă și directă, nu chinuită. Dar acestei educații estetice nu îi pot lipsi, din arsenalul ei de mijloace, cunoștințele referitoare la *limbajul specific* al operei de artă, care te solicită. Numai așa îți poate fi opera accesibilă în *profunzimea ei semantică*, numai așa își poate dezvălui toată *bogăția de semnificații*.

Dar aici se pune o altă problemă : aceea tocmai a *semnificațiilor* autentice pe care opera este presupusă a le comunica, acelora cărora le este accesibilă. Din păcate, mi se pare că acest accent puternic asupra specificității limbajului artistic, caracteristic artei zilelor noastre — a dus, pentru unii artiști (și exegeții corespunzători), la atenția acordată *exclusiv componentelor* acestui limbaj. Dacă vorbim despre *limbaj*, trebuie să cădem de acord că ne aflăm în prezența unor structuri, menite — și capabile — să *comunice* ceva : ceea ce informatica numește un « mesaj ». Acest mesaj artistic presupune — dacă mi-e îngăduit s-o spun, fără să supăr pe cineva — și o « accesibilitate » a artei pentru artiști. Cîtă vreme făuritorul de lucrări menite să fie artă accesibilă (la un nivel superior) nu va înțelege că simpla mimare a « vorbirii » artistice — prin folosirea semnelor ce slujesc artistului autentic să comunice o stare de spirit efectiv existentă — nu este *artă*, cîtă vreme Arta (cu majusculă) nu îi va fi nici lui « accesibilă », el va rămîne un simplu imitator. Zadarnic va avea pretenția să fie « înțeles ». Contemplatorul de artă are nevoia, pentru a găsi bucuria artistică autentică în prezența operei, să ajungă, grație « înțelegerii » limbajului specific, la nucleul ei emoțional. Acest nucleu emoțional există numai acolo unde artistul își trăiește cu intensitate viața, în epocă. Iar semnele limbajului său — ca să-l cităm iar pe Pierre Francastel — se află în « locul în care se întîlnesc valori infinit mai bogate decît ne închipuim atunci cînd ne mărginim a-l considera ca un echivalent, sub alte forme, al unor semne sau imagini susceptibile de a-l înlocui.

Arta este locul în care se întîlnesc și se combină forțe active. Ea comportă inovare simultană, în spirit și materie » [3].

Fără această « simultaneitate » a creației, atît din punctul de vedere al « materiei » *semnificante* cît și al « spiritului », adică al trăirilor *semnificate* — nu există artă, nu putem deci vorbi despre o autentică accesibilitate.

MARCEL BREAZU

---

[1] La noi, de exemplu, ale lui Pavel Câmpeanu, ale Ștefanei Steriade, Elenei Gheorghe și Oltea Mișcol în cinematograf, teatru și radio-televiziune, cercetările psiho-sociologice ale lui S. Marcus, P. Oprea și M. Săndulescu în pictură (cf. « *De gustibus disputandum* », ed. Academiei, 1972).

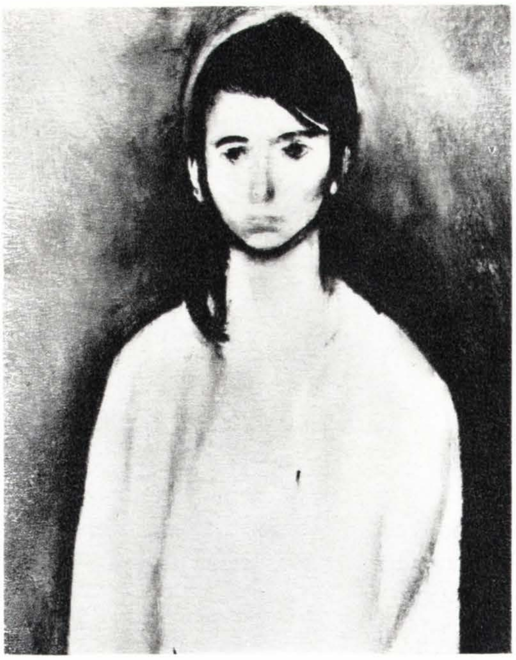
[2] E cu atît mai greu de înțeles de ce sînt tolerate, în comerțul de stat, în magazinele de consignație, tablourile de asemenea factură, de ce se etalează în vitrinele noastre așa-zise « bibelouri », de multe ori importate contra valută, de ce « artizanatul » de « artă populară » își poate îngădui să confecționeze ceea ce confecționează.

[3] Pierre Francastel, *Realitatea figurativă*, Ed. Meridiane, 1972, p.142.

ARTA PORTRETULUI

Il fixe sur la toile ce souffle, ce rien, ce tout, l'âme humaine

DELACROIX *despre Prud'hon*



Sub denumirea «arta portretului» au fost înmănunchiate în sala Apollo o serie de lucrări deosebite ca poziție artistică și mod de exprimare. Spectatorul a recunoscut, pe bună dreptate, că denumirea de portret în sensul tradițional al genului nu putea fi atribuită decît numai cîtorva lucrări în care artistul a acceptat să depășească expresia propriei personalități, pentru a surprinde și obiectiva particularitățile individuale ale modelului. Artiștii înșiși nu s-au înșelat asupra semnificației documentare a lucrărilor expuse acceptînd totuși denumirea de portret pentru opere de strictă analiză a propriei lor personalități.

Există la cei mai mulți expozanți, îndeosebi la cei mai tineri, o înclinație autistă, un refuz de a lua în considerare persoana altuia și o lipsă de apreciere a unicității și autenticității acesteia.

Tinerii artiști sînt astfel ecoul unei tendințe mai generale a epocii de a considera persoana în sînul întregii umanități și de a acorda o importanță mai mare valorilor obținute mai mult prin analiza fenomenelor decît prin prezentarea obiectelor. Astfel, mulți dintre expozanți au păstrat din vechea semnificație a portretului numai aluzia la figura umană, iar nu vădita intenție de a face sensibilă prezența unei individualități. Deviația de la acest obiectiv și începuturile declinului portretului apar încă în opera lui Ingres, la care valoarea în sine a compoziției în pictură și invenția arabescului în desen au trecut înaintea subiectului și a prezentării lui iluzioniste. Opera transcende punctul de vedere al imitației individualității ori de cîte ori figura umană este utilizată pentru a manifesta valori detașate de aceasta, cum sînt: compo-

ziția, mișcarea, ambianța etc. Aceste preocupări noi au apărut la început într-un context tradițional în portretele lui Courbet, Degas, Manet, pentru ca, la impresioniști, figura umană să devină un obiect printre altele, supus ambianței colorate și luminoase. Cézanne, în cele din urmă, consideră că obiectele din lumea exterioară nu mai au o valoare în sine, ci numai în raport cu dorința sa de interpretare. Noțiunea tradițională de portret este distrusă apoi în arta abstractă, în momentul în care sistemele figurative nu mai au nevoie a fi recunoscute ca obiecte materiale. La fel, nu există «portret» în operele în care figura umană este luată drept pretext al speculațiilor plastice, ca la fauvi sau cubiști. Cînd portretul apare totuși în arta modernă, el nu se integrează în activitatea majoră a artistului, fiind conceput

într-o manieră tradițională, ca în pictura lui Delaunay sau în multe din portretele pictate sau desenate de Picasso. Surrealismul a uzat uneori de portret, tratîndu-l în maniera clasică, dar introducîndu-l într-un ansamblu halucinant.

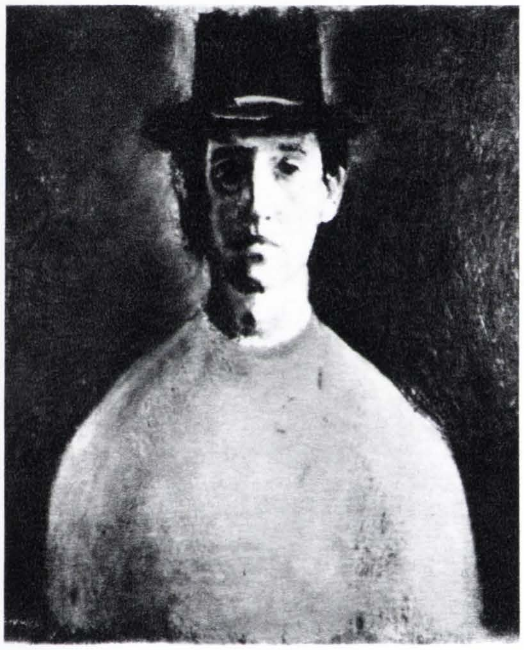
Organizarea la noi a unei expoziții cu tema portretul, cu toată graba cu care a fost făcută și cu toată lipsa unor artiști și a multor opere semnificative, a fost primită cu satisfacție. Frumoasele portrete ale cîtorva din maeștrii noștri de seamă arată că interesul artistului și publicului pentru portret nu este pierdut în epoca vizibilului dominat de fotografie și cinematografie.

În multe din lucrările expuse predomină îndeosebi portretul activității sensibile a artistului, în detrimentul echilibrului tradițional al subiectului și obiectului.

numai în mod figurat se poate numi portret lucrarea Adinei Țuculescu, în care apar volumele elementare ale unui portret posibil. Darul simplificator și generalizant este fundamental opus spiritului antiarhitectural al unora din sculpturile în lemn.

Dacă mulți din tinerii artiști au văzut în portret un pretext pentru dezlănțuirea fanteziei, reușita deplină a cîtorva îndreptățește optimismul spectatorilor. Portretul este, poate, calea de reîntoarcere către reprezentarea lumii exterioare, de care s-au îndepărtat artiștii secolului nostru. Dezgustul pentru un anumit realism care concura cu fotografia este depășit, la portretist, de dorința de a surprinde singularul în înfățișarea proprie, sau a semenilor.

Arta noastră, deși nu a cunoscut portretiști specializați, are deja o tradiție în a surprinde



« Există un portret fauv, cubist sau surrealist . . . adică există un artist al acestor grupări care să fi adus o veritabilă interpretare nouă a figurii umane? » se întreabă Francastel în capitolul final din « Le portrait ».* Răspunsul este negativ, căci, « atunci cînd un artist face să apară figuri printre alte semne, în domeniul capricios al imaginației sale, el nu face portret. Portretul implică o reflexiune a situației omului într-o societate, iar nu poziția unui artist în raport cu universul ». Sub impresia acestei afirmații, nu lipsită de autoritate, cu greu s-ar putea accepta calitatea de portret pentru unele din lucrările expuse.

În sculptură, Grigorie Minea, Adoc, Vlasiu numesc portret înfățișarea întîmplătoare dictată de tehnică și material. De asemenea,

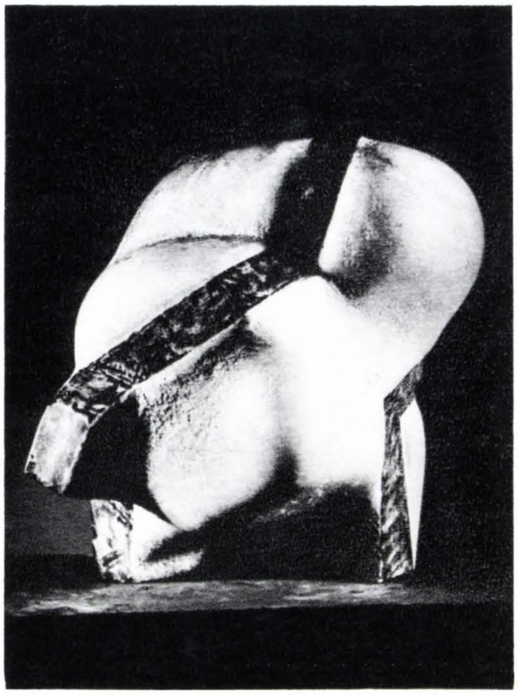
* G. et P. Francastel: *Le Portrait*, Hachette, 1969.

caracterul singular al figurilor, în portret sau autoportret. Acest dar al intensității observației situează pe unii din artiștii actuali pe linia maeștrilor din trecutul apropiat, a unui Ressu, Pallady, Petrașcu, ei înșiși continuatori ai artei lui Grigorescu, Andreescu sau Luchian.

Expoziția infirmă ideea unui scepticism în ceea ce privește viabilitatea portretului, cu atît mai mult cu cît, în toate curentele picturii moderne, portretul a rămas în esență același: un indicator al forței de concentrare și de obiectivare a artistului. Cu aceste calități, limba românească a portretului este o ramură a limbii portretisticii universale.

GHEORGHE GHIȚESCU

În ilustrație portrete de:
1. *CORNELIU BABA*; 2. *ION VLASIU*; 3. *ION SĂLIȘTEANU*; 4. *CORNEL ANTONESCU*; 5. *MIHAI CISMARU*; 6. *ION PACEA*; 7. *ADINA ȚUCULESCU*; 8. *ION CONDIESCU*.



O vibrantă și emoționantă manifestare a patriotismului socialist, a hotărîrii de a urma neabătut politica partidului

ÎN PREZENȚA TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESC

Satu Mare a sărbătorit un mileniu de existență

In prezenta secretarului general al partidului, a altor conducători de partid și de stat

SATU MARE A SĂRBĂTORIT IERI UN MILENIU DE EXISTENȚĂ

Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România

DECRET

PRIVIND CONFERIREA ORDINULUI „STEAUA REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA" CLASA I MUNICIPIULUI SATU MARE

În semn de prețuire a trecutului istoric al municipiului Satu Mare, a contribuției aduse de locuitorii săi in decursul veacurilor la lupta intregului popor pentru indeplinirea idealurilor de libertate și progres social, precum și pentru participarea activă la infăptuirea politicii Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate in patria noastră,

cu prilejul aniversării a 1 000 de ani de existență atestată documentar,

Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România

D E C R E T E A Z Ă :

ARTICOL UNIC. – Se conferă ordinul „Steaua Republicii Socialiste România" clasa I municipiului Satu Mare.

Președintele Consiliului de Stat
NICOLAE CEAUȘESCU

Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu

la adunarea populară prilejuită de gloriosul jubileu

REPORTAJ LA SATU MARE

O lună de zile — 8 septembrie/8 octombrie 1972 orașul Satu Mare, din zarea de nord a țării, a ars în vîlvora sărbătorii. Orașul și-a comemorat cei 1000 de ani de existență. Fiecare zi din intervalul festiv dintre 8 septembrie și 8 octombrie s-a particularizat în memoria culturală a localnicilor prin manifestări complexe (spectacole, concerte, expoziții, festivaluri literare, gală de filme, spectacole de sunet și lumină, simpozioane, sesiuni de comunicări științifice, concursuri culturale, concursuri sportive, raliuri, turnee) la care au conlucrat deopotrivă cărturari, elevi și muncitori. Printre punctele de cea mai puternică rezonanță culturală ale acestui « program» festiv, ar fi de amintit: concertul inaugural susținut de orchestra simfonică de stat din Satu Mare (solist Ion Voicu), concertul susținut de formația « Ars Antiqua » a Filarmonicii din Cluj, seara de balet a formației « Chore Studio » a Operei din Timișoara, deschiderea expoziției județene de artă plastică (închinată sărbătoririi mileniului sătmărean și celei de-a XXV-a aniversări a proclamării Republicii), deschiderea expoziției permanente de istorie a muzeului județean, inaugurarea secției de etnografie și artă populară, tot în cadrul muzeului județean, deschiderea unei expoziții de artă populară și artizanat, deschiderea expoziției artiștilor amatori localnici ș. a.

Artiștii din cenaclul sătmărean al U. A. P., cuprinși în febra sărbătoririi, au activat intens pentru « alura » festivă a cetății. Au proiectat afișe (trei dintre cele mai interesante aparținînd lui *Aurel Cordea*), au machetat albume comemorative, au contribuit la o regie mai modernă a spațiilor expoziționale de la Muzeul de istorie județean, au « funcționat » chiar pe postul complex al unor moderni « maeștri de ceremonii », construind « scenografia » amplului spectacol de sunet și lumină, diferite forme decorative (steme, elemente practicabile, stabile, panouri etc. conjugate cu efecte de lumină). Și, bineînțeles, au participat la configurarea omagială a expoziției județene de artă plastică.

Județeana 1972 evidențiază Satu Mare în primul rînd ca un centru de graficieni, arta alb-negrului avînd ponderea calitativă pe simeze. Poate sînt « de vină » și virtuțile stimulative ale celor doi mai vîrstnici graficieni, Erdös și Paulovics. În marea majoritate a lucrărilor, cu toate că un demers de concentrare, de esențializare a imaginii încearcă a-și face drum, accentul cade pe valorile senzuale și de meșteșug ale operei și mai puțin pe cele conceptuale și imaginative. Tema evidentă sau mai puțin aparentă a diferitelor cicluri grafice este « orașul » — semn al omagiului pe care plasticienii îl aduc milenarei lor cetăți. Excelența meșteșugului, rigoarea construcției, echilibrul alb-negrului sînt și de astă dată caracteristicile graficii lui *Vasile Paulovics*. « Mitologia personală » a lui *Paul Erdös* se desfășoară tot sub semnul elegantelor curbe ale unui « dulce » Secession, insistența asupra anumitor detalii demonstrînd calitățile neîndeajuns explicitate ale unei admirabile mîini de desenator. Afișele realizate de Aurel Cordea ne fac să regretăm evaziunea momentană din aria plastică a acestui talent. Grafica unor absolvenți, precum a lui *Lucian Cociuba*, care în « Icar » se legitimează ca un autentic poet, un înzestrat constructor de metafore, sau a colegului său de generație, Alexandru Muhi, care învăluie ciclul « Orașul » într-un ușor nimb suprarealist, aduce o notă tinerească, dinamică, în expoziție. De remarcat, la sectorul grafică al expoziției, prezența unor amatori destul de « școliți » (Vasile Mănescu, Andrei Reiter, Adrian Negruț) care par angajați pe un drum bun. O prezență optică de o încîntătoare coloratură naivă înscriu lucrările lui Vasile Ionici (țăran din Cămîrzana Oașului). « Descins» la școala de artă populară din Satu Mare, fără să fi pus vreodată mîna pe creion, a cerut să « învețe» a desena: « sîmt că aș putea să fac și că mi-ar fi drag ». Este meritul profesorului său, pictorul Ion Popdan, a-l fi știut îndruma spre calea descoperirii de sine. În grafica naivă a lui Vasile Ionici, « migălită » ca o prețioasă broderie, prinde chip un irezistibil instinct formativ similar cu cel al unui cioplitor în lemn sau al unei țărănci care-și făurește « alesăturile » de pe o ie. Pînzele pictorilor Fodor Coloman și Szilagyi Bela sînt expresioniste ca « Stimmung», iar pictura de mari dimensiuni a lui Ion Sasu încearcă să încorporeze unui climat expresionist timide procedee hiperrealiste întru amplificarea violenței imaginii și a forței mesajului. « Menumorut și poporul », compoziția lui Ion Popdan, « stampă » extinsă la proporții monumentale, se distinge printr-o prețiozitate a materiei care dă o altă dimensiune evocării. Bogată în efecte de suprafață, lucrarea atestă o evoluție ascendentă a măiestriei lui Ion Popdan. Tînărul absolvent Iulian Brugos construiește o imagine a corului « Madrigal » care evidențiază bune calități de desenator și pictor. Cu Domokos Lehel, Satu Mare și-a cucerit, în sfîrșit, un « sculptor». Și încă de primă mînă ! Artele decorative, prezente în expoziție, ating doar niveluri minimale.

★

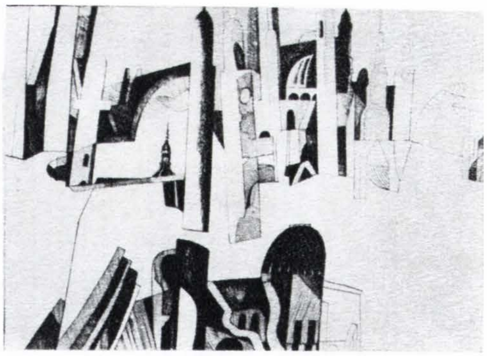
Dintr-o convorbire cu Vasile Paulovics, care a trasat o scurtă biografie a cenaclului pe ultimii patru ani, a reieșit că unul dintre cele mai rîvnite deziderate ale artiștilor de pretutindeni — *atelierul* — este un lucru rezolvat la Satu Mare. Artistul și. . . atelierul. Ceea ce. . . ar fi un record. Artiștii au început a fi și mai des asociați în crearea unui macro-climat cu valoare estetică. Începuturile: « Intarsia » realizată de Szilagyi Bela și Fodor Coloman la hotelul « Aurora », lucrare așezată într-un hol meschin, cu unele calități artizanale, dar cam barocă și cam greu « lecturabilă » și cu inexplicabile detalii « kitch » (fragmente de țesătură populară care decupează siluetele). Un proiect de mozaic exterior semnat de Paul Erdös, Fodor Coloman și Szilagyi Bela este în curs de realizare la fabrica de confecții din localitate. Tot în faza de execuție sînt și cele două mari tapiserii care vor orna sala filarmonicii (proiectul aparținînd lui Vasile Paulovics, iar transpunerea Anei Tamaș din Tîrgu Mureș). Prea puține lucrări de artă monumentală pentru o reședință de județ, fără statui și fără fîntîni, în care singurul monument cu o puternică iradiație spirituală rămîne cel dedicat dr. Vasile Lucaciu, creația lui Medrea, reașezat, după atîtea avataruri, în orașul pentru care fusese creat. Noul centru proiectat pe malul Someșului, care va beneficia și de un nucleu cultural, va aduce noi accente estetice în ambianța urbană.

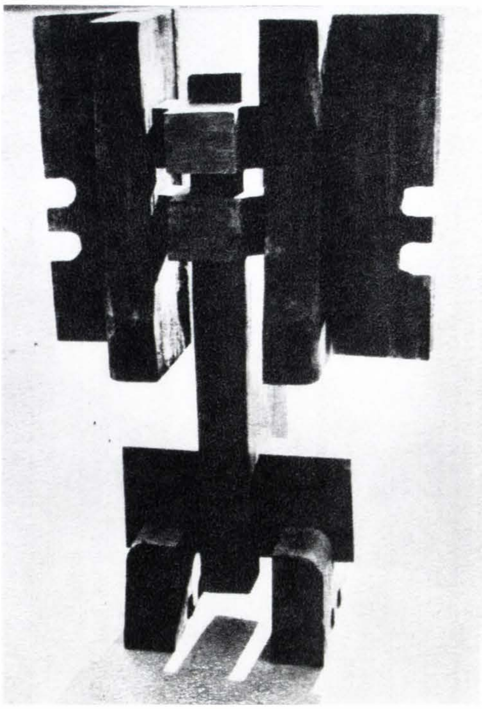
Poate că activitatea cenaclului — înființat cu doi ani în urmă — ar cunoaște ritmuri mai dinamice dacă ar exista și o sală de expoziții adecvată. Oricum, cenaclul Satu Mare întreține relații de « bună vecinătate » cu orașele din preajmă Oradea, Baia Mare, și chiar cu centre mai depărtate ca Tîrgu Mureș, Timișoara, Suceava, București. Iar în 1973 cenaclul Satu Mare va descinde cu o expoziție de grup în chiar inima țării — în capitală. Cea mai mare dificultate a artiștilor sătmăreni ar fi — după o vorbă a lui Vasile Paulovics — timpul. . . Și, aș adăuga, pericolul de a se cheltui în bani mărunți (tentația « panourilor publicitare » și a altor lucrări ce se pot însuma la capitolul « pîinea cea de toate zilele »), căci « undeva », chiar în subtextul acestei ultime județene, lipsa unei pasiuni investigatoare, a unei munci constante în laborator — răzbate. În pofida unor disponibilități creatoare manifeste.

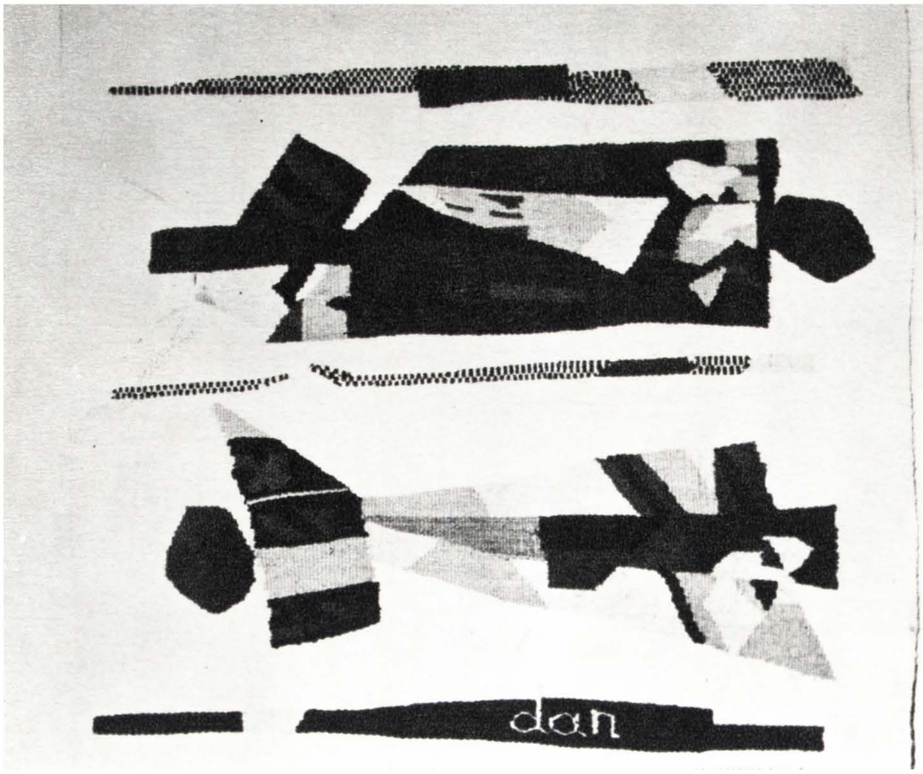
OLGA BUȘNEAG

În ilustrație:

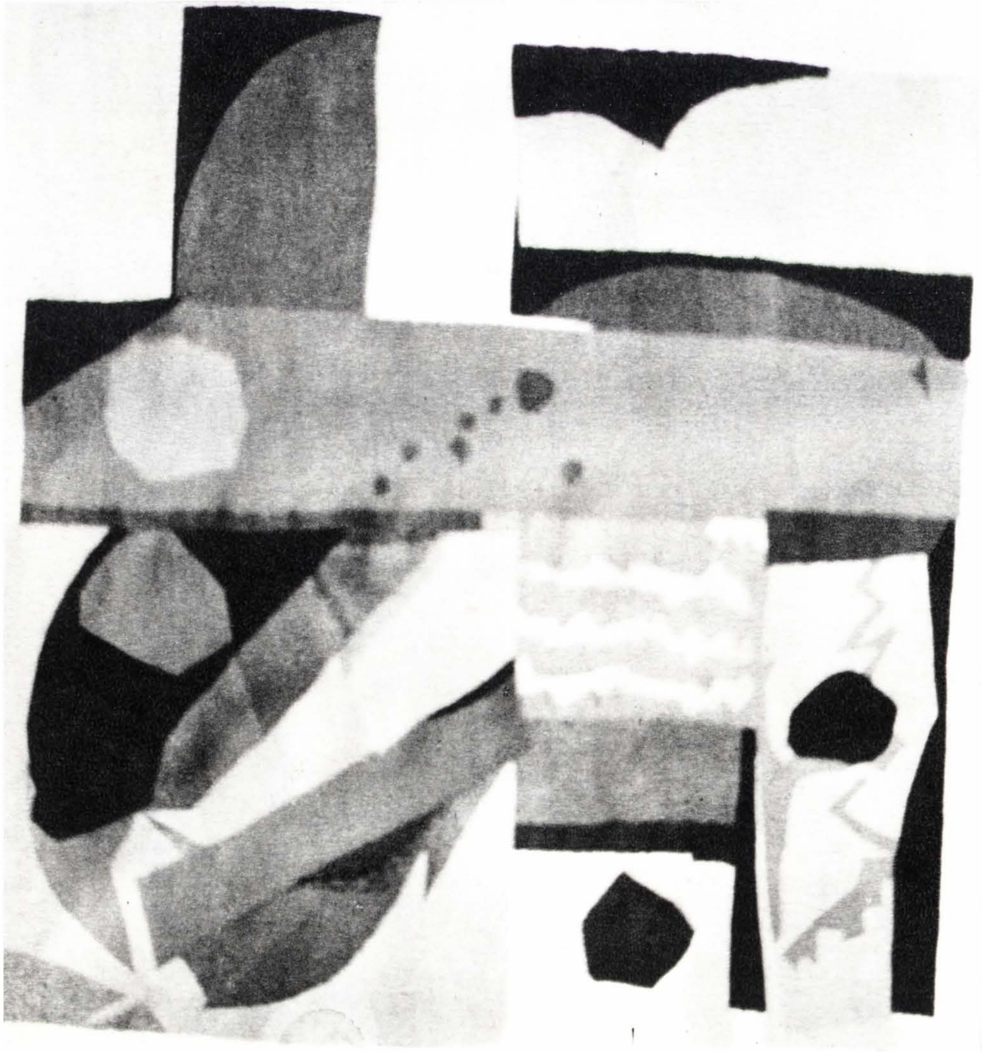
1. *VASILE PAULOVICS: Orașul III*
2. *PAUL ERDÖS: Conversație despre inimă*
3. *LUCIAN COCIUBA: Icar odihnindu-se*
4. *DOMOKOS LEHEL: Zbor*







LABORATOR



Hotărîsem a nu mai face, ca acum patruzeci de ani și mai bine, critică artistică activă, adică de zi la zi. Că scriu despre Teodor Dan nu înseamnă că-mi schimb hotărîrea. Într-un sens tot memorialistică este și, fără îndoială, fișe, cu toate că este vorba de ceva actual. Ce știam dinainte nu mă interesa prea mult, cînd un prieten sculptor mi-a vorbit de tapiseriile lui. Nu bănuiam că lucrează așa ceva, dar văzusem de curînd niște lucrări ale foarte talentatei Geta Brătescu și am căutat, atît din pricina încrederii mele în cel care îmi atrăsese atenția, cît și din dorința de a mă controla, să le cunosc. Surpriză ! Și iată de ce m-au convins.

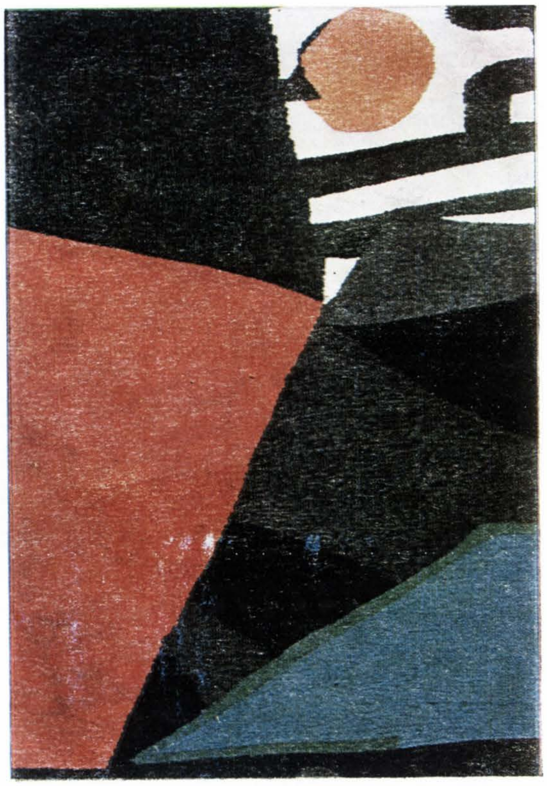
Se perindau, rînd pe rînd așternute pe jos, emoții: linii și culori. Una acoperea pe cealaltă, nu o ștergea. Era un ciclu, fiecare tapiserie totuși de sine stătătoare. Toate abstracte. Și oricît este de aprinsă pretutindeni discuția privitoare la valabilitatea epitetului, îl voi folosi; mai ales fiindcă, dacă ar fi să întrebuințez cuvintele impresie sau exprimare, confuzia ar crește.

Nu trebuie căutat ce reprezintă cutare sau cutare tapiserie. Este destul ce spune. « Spune » este mai bine decît « exprimă ». Însă de fapt exprimă stările emoționale ale artistului și de aceea au autenticitate, iar din pricina autenticității au realitate artistică. Sînt decantările unor situații în care presiunea nu scade în nici una. Bolnav, neavînd voie nici să se miște, încerca să însemne cu linii, suprafețe și culori, mai puțin trasîndu-le decît prin colaje de hîrtiuțe decupate, nu ce gîndește, nu idei nici argumente, povești sau viziuni, cu numai starea sa mereu schimbătoare, aceea pe care căuta s-o prindă sau s-o alunge. Este rostul artei care, în cea zisă modernă, pe atîția îi miră sau neliniștește. Ar vrea să deslușească ce significat are și, deziluzionați, nepricepători fiindcă se străduiesc să descopere altceva decît ceea ce li se arată, se tulbură sau se revoltă. Un artist poate simți uneori bucurii sau neliniști pe care vrea să le spună ca atare, nu să le explice. Este ca în muzică. Nu este descriere și nu este anecdotă. Aș zice că aproape nu este fapt, dacă prin fapt se înțelege ceva ce are, după expresia curentă, cap și coadă. Este vorba să înțelegi, adică să te pătrunzi și să simți și tu, ca și cum ar fi în tine, ceva analog cu ce a simțit cel care a făcut, pe cît posibil în momentul cînd a conceput-o, lucrarea pe care o privești. Firește, aceasta nu este într-adevăr cu putință decît dacă acela a fost ca și obligat să simtă așa și să spună așa, adică dacă el a fost sub o presiune destul de puternică, violentă chiar și atunci cînd nu are voie să se miște, ca starea, oricare ar fi ea și în orice condiții ar fi el, să se traducă oarecum direct, cu singura intervenție care caută să surprindă mișcările subconștientului, nu atît limpezindu-le, ci mai degrabă dîndu-și osteneală să nu le falsifice. În asemenea cazuri poate să nu mai fie nevoie de figurativ. Linia vorbește de la sine și culoarea la fel. Ceea ce spun împreună — este. Și este autentic. Nu poate fi altfel. De aceea spune. Ce? O stare: teamă, speranță, bucurie, dezgust, îndoială, căutare parcă de sine, căutare a unui eu care nu se poate găsi decît în această căutare ca și fără scop, fiindcă nu are altul decît să se caute. Și rezultatul este acesta, ea însăși.

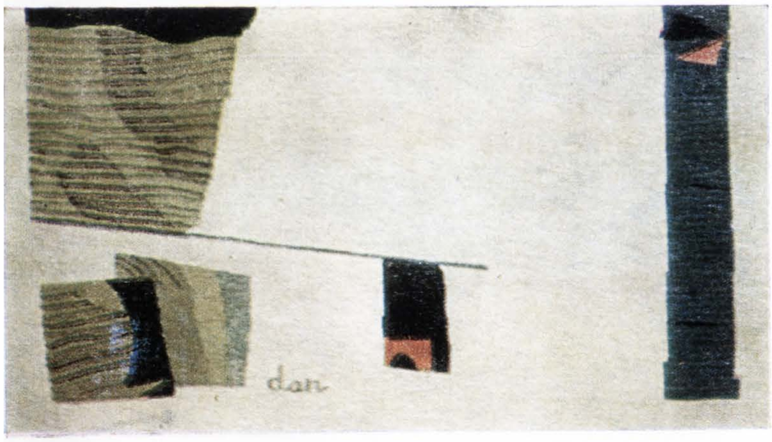
Desigur, cineva poate fi ispitit să provoace asemenea stări. Atunci așa-zisa artă modernă este goală, fiindcă este numai voită sau de-a dreptul conceptuală. Ca în muzică, dacă, regulile fiind perfect realizate, sună frumos, se poate repeta, dar este sau rece sau plictisește. Căci și atunci cînd se reprezintă ceva trebuie să se și spună, altminteri este o copie eventual fidelă a obiectului, nu artă. Cel care a făcut-o nu este în ea, fiindcă de fapt nu este nicăieri ca artist. Este aproape imposibil a lucra în serie, cum nici Brâncuși nu a vrut să mai lucreze, cînd nu a mai avut ce spune. Era și împotriva hibridărilor de figurativ cu abstract, voia autenticul.

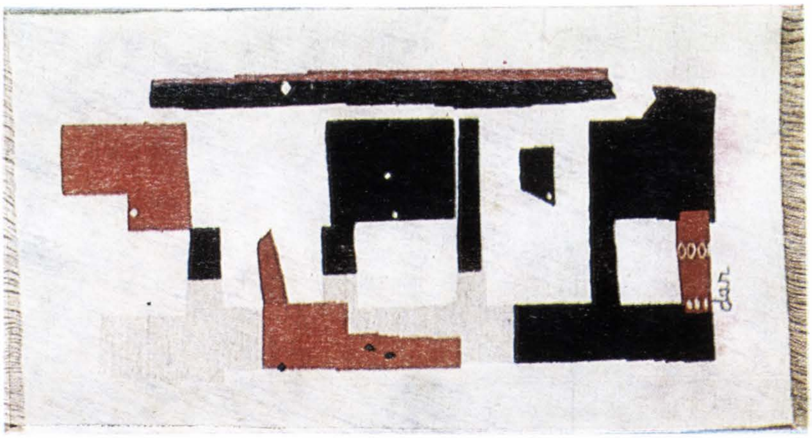
Este ceea ce am găsit în tapiseriile lui Teodor Dan. Într-o bună tehnică țesătorească, unele de-a dreptul vorbesc.

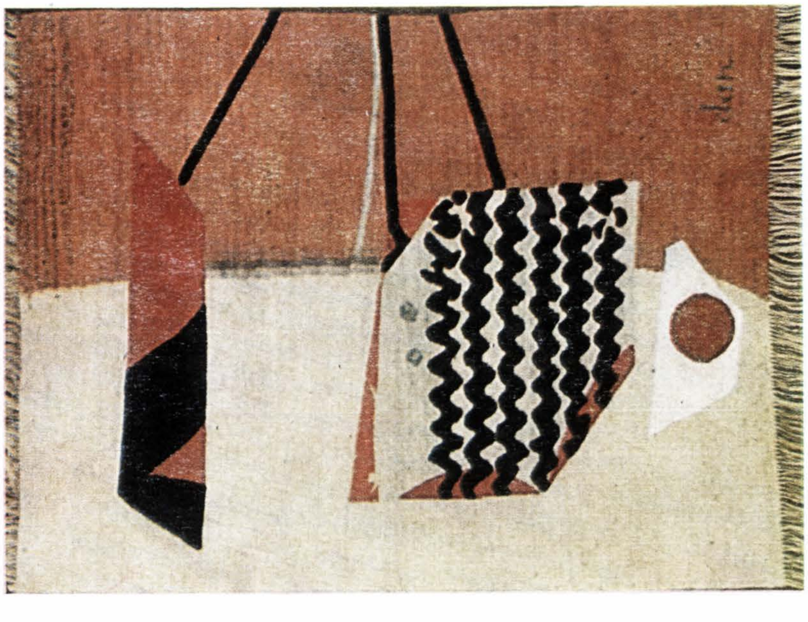
ȘTEFAN I. NENIȚESCU



TEODOR DAN



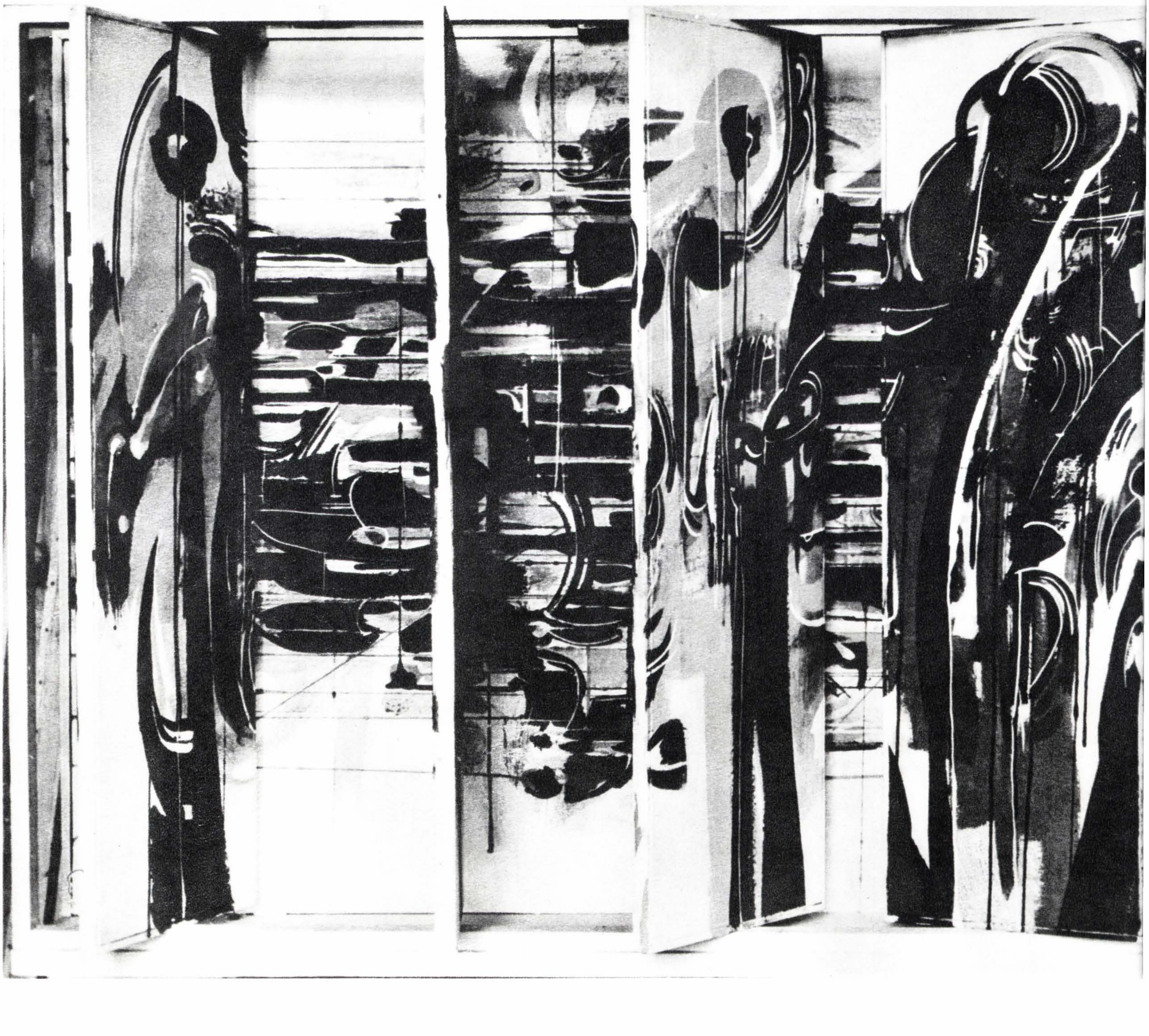




ATELIER

GABRIEL POPA

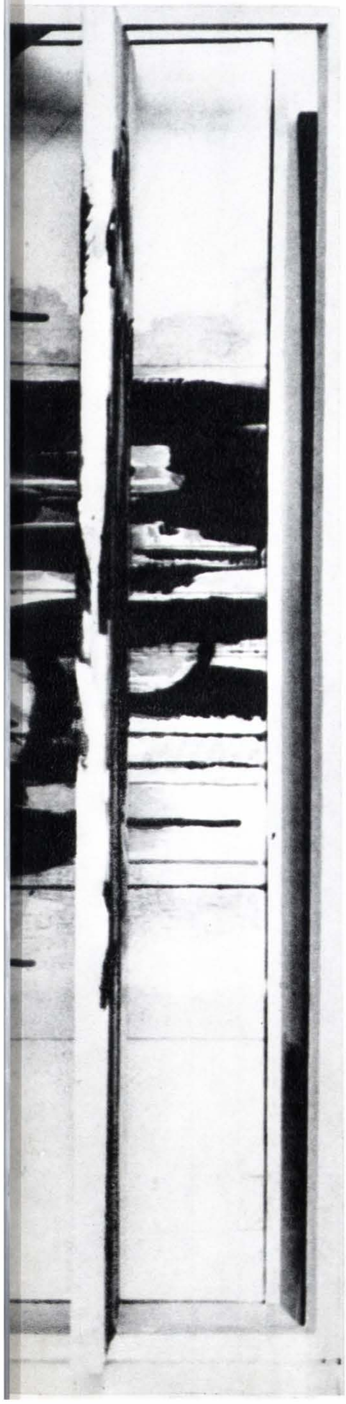
Pictor. Născut la Ploieşti, la 18 iulie 1937.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1961).
Din 1961 participă la expoziţiile de stat şi la alte manifestări colective.
Expoziţii personale: 1968 — Timişoara.
Participări la expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1969 — Torino, Novi Sad; 1970 — Belgrad.

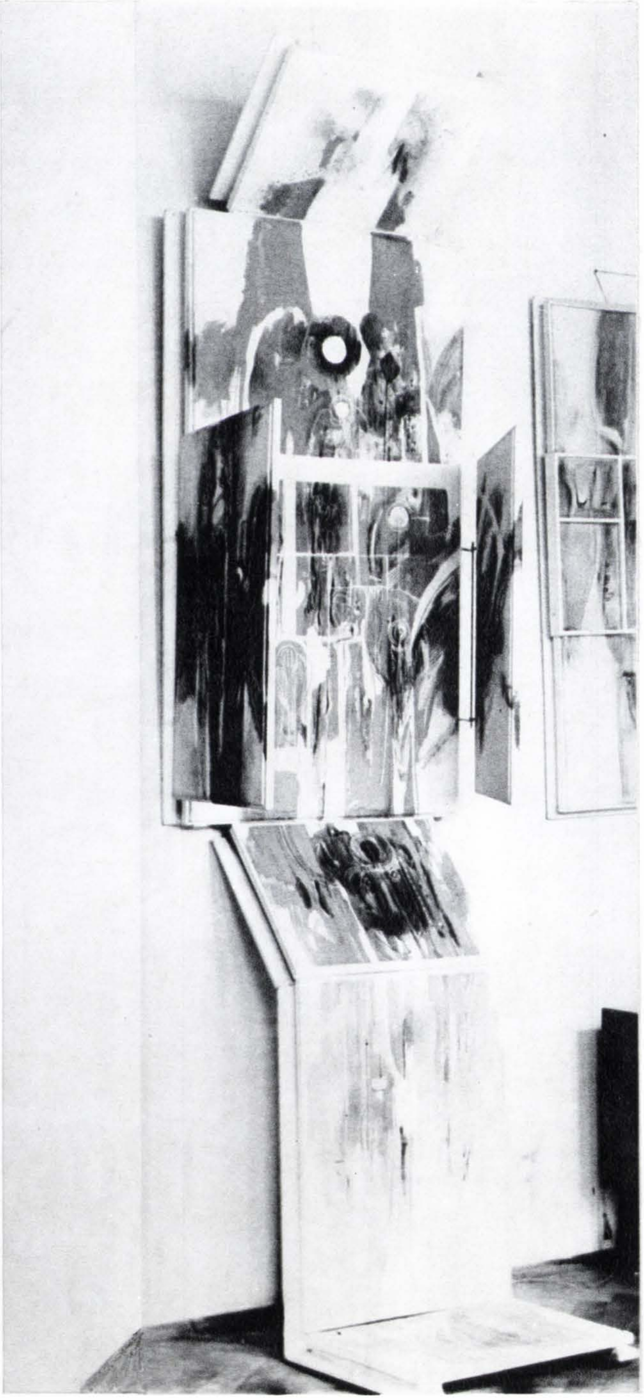


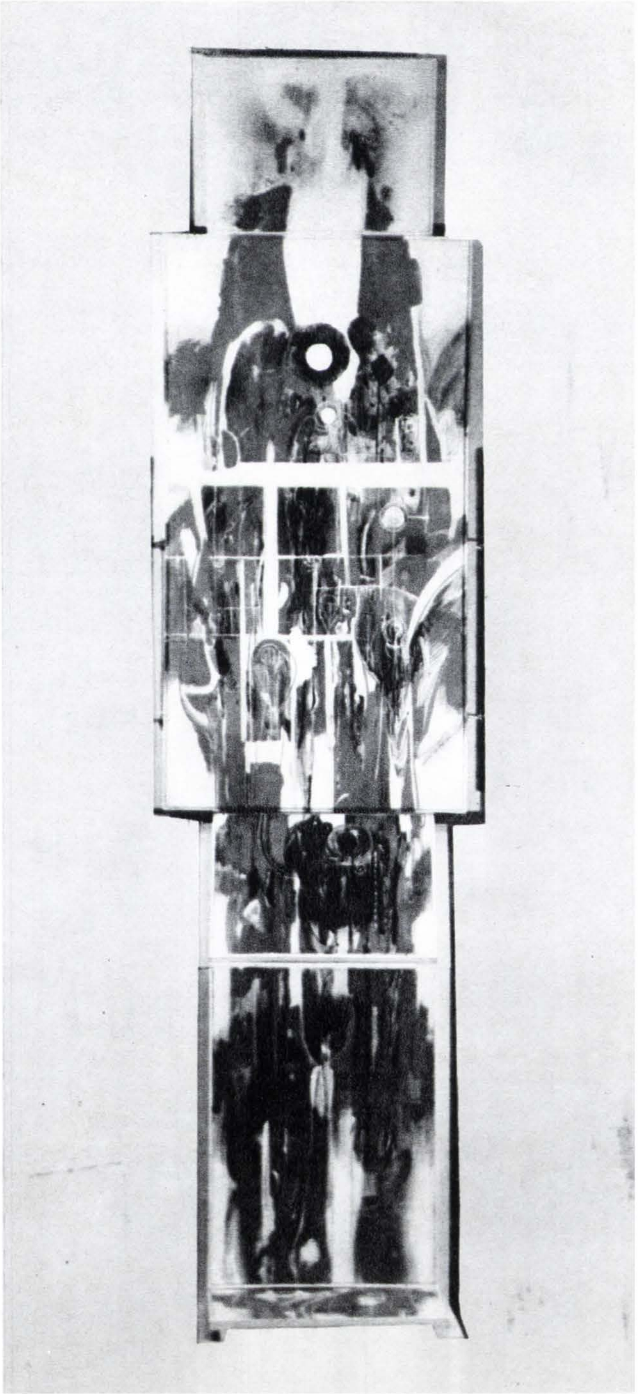
fac parte dintre cei care
NU SE ÎNDOIESC
că se instaurează o
ALTĂ
vizualitate
urmăresc
dizlocarea granițelor
tradiționaliste dintre
pictură sculptură grafică artă decorativă ETC.
genuri conturate de alții
UNIFICAREA LOR ȘI REGRUPAREA spre
un AMBIENT ARHITECTURAL NOU
prin lucrările mele
doar MODELE
vizualizarea momentului de elaborare
pictură
grafică
decorativă
« CĂLĂTOREȘTE » pe suprafețele
plane diferit dispuse în
SPAȚIUL REAL al
OBIECTULUI
sculptură
concept și construit anterior
quasi-arhitectural
fără tehnicism
echilibru între AFECTIV și RAȚIONAL

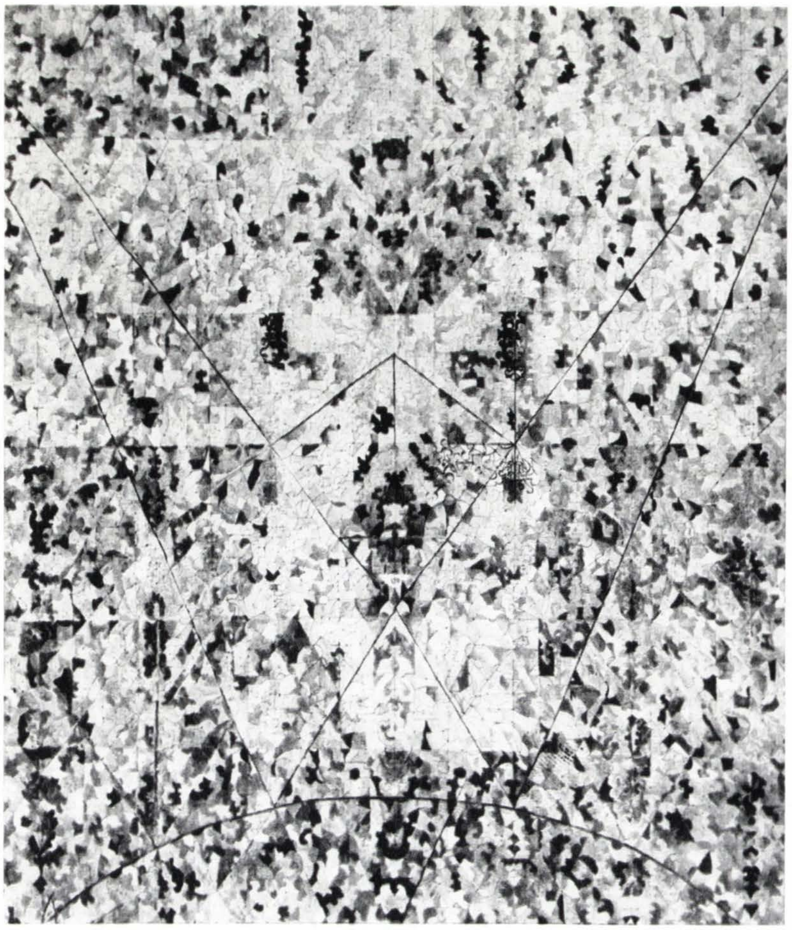
POLIPTICUL meu TRIDIMENSIONAL este
exprimarea unei
mediane posibile
și necesare
sau
necesare și
posibile
a dualității antinomice
și dialectice
a existenței
naturale și sociale
ACUM
la noi
MESAJUL ESTETIC VERITABIL
ESTE
o valoare politico-socială
ARTA
pătrunde și modelează
societatea prin
INTEGRAREA
sau reintegrarea?
în ARHITECTURĂ și URBANISM

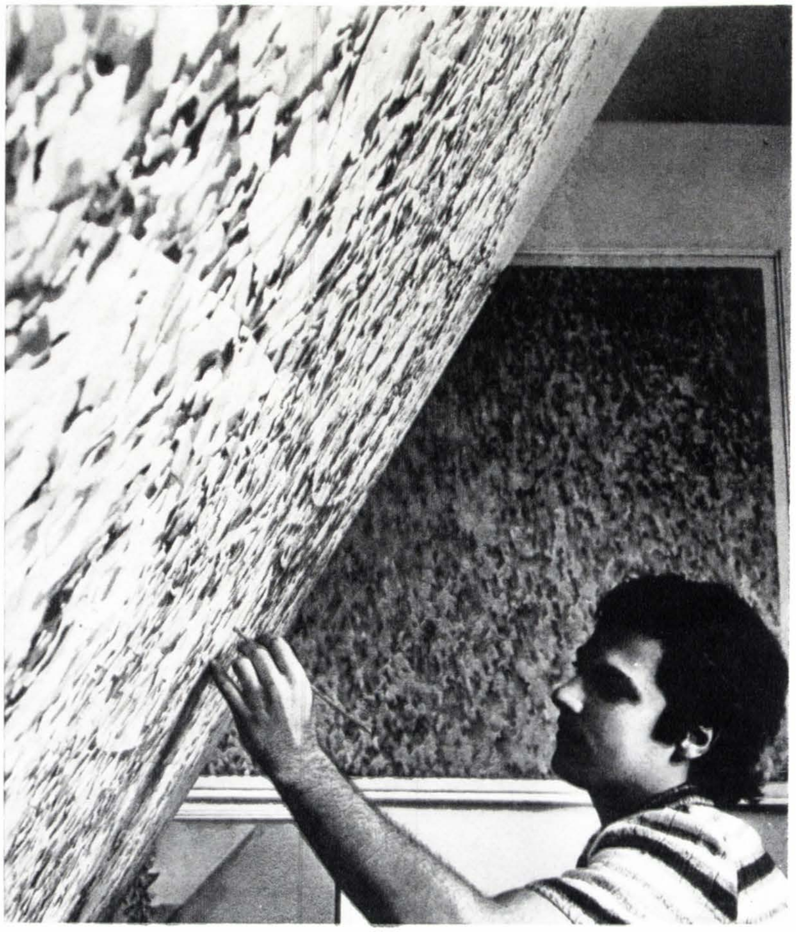
Gabriel Popa

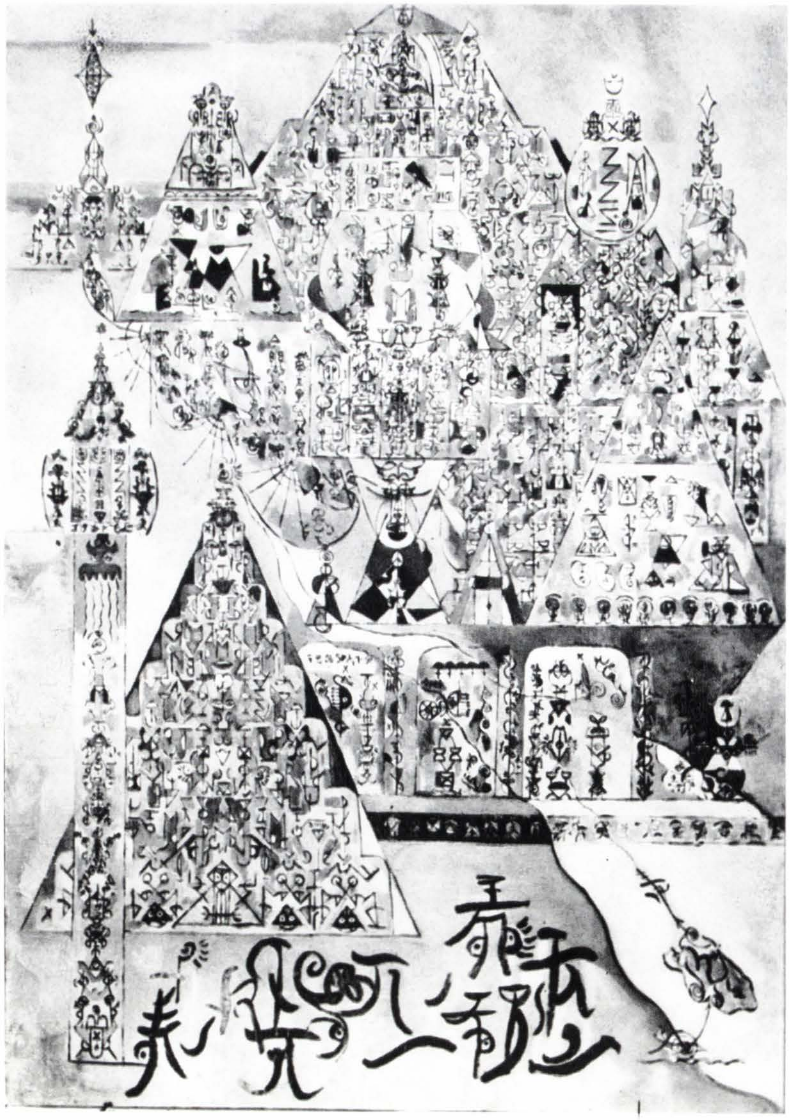










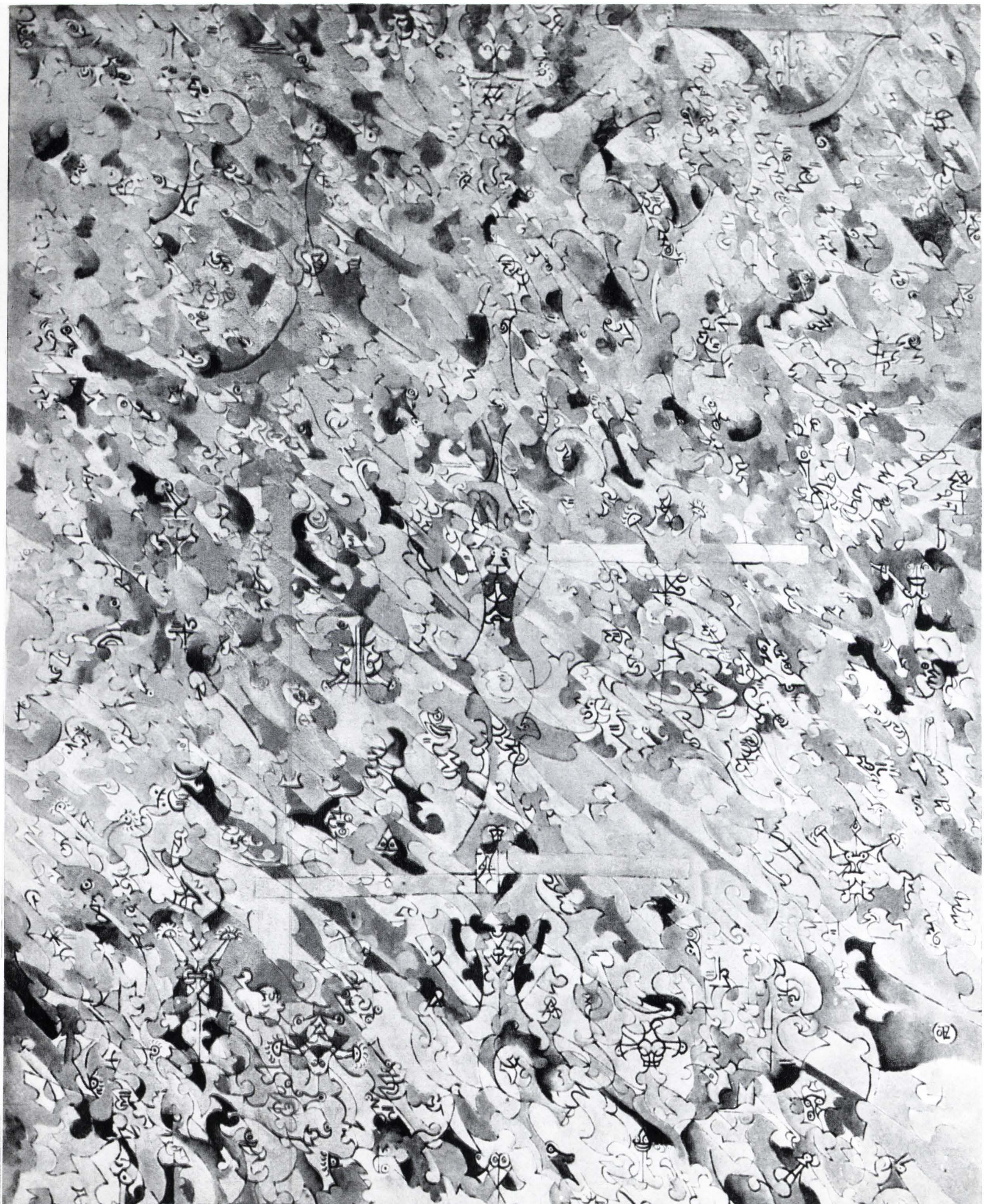


ATELIER

EUGEN TĂUTU

Pictor. Născut la 5 mai 1945, la Sibiu.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1969).
Din 1969 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1970 — București, Sibiu.

Creația începe printr-o istovitoare muncă de căutări căreia te lași supus fără să cîrtești.
Îi urmează un moment fericit al vieții cînd definești și te definești.
E perioada de concepție a operei.
Eliberat de ea, începi să te cunoști și să construiești viața cu materia artei.
Dărui totul.
Înțelepciunea e o fecundare a eternului.



SPIRITUL ESTETIC AL RENAȘTERII ȘI GALILEI

Dacă analizăm cu atenție fenomenul de cultură din timpul Renașterii, facem o constatare deosebit de interesantă. În acest sens, apare de la început evident faptul că efortul de creație teoretică și filosofică în general stă, în primul rînd, sub semnul nevoii imperioase de eliberare a spiritului de sub tutela dogmelor medievale tîrzii și numai pe un plan secund se intuiește și capacitatea inteligenței de a elabora concepții întru totul originale.
Această observație nu este valabilă în cazul creației artistice. Dar ea își găsește o legimitare perfectă în sferele creației filosofice în general și, în ce ne privește pe noi, ea poate fi ilustrată destul de coerent în domeniul teoriei estetice în mod special. De fapt, s-ar părea că o asemenea stare de lucruri caracterizează îndeobște marile perioade de trecere ce se dezvăluie în cadrul procesului de construcție succesivă a culturii umane. Mai întîi, sensibilitatea guvernată de modificările survenite la nivelul comportamentului depune mărturie și se reflectă în actul de creație artistică. Această stare de lucruri apare ca un fel de presentiment ciudat al schimbărilor ce se instaurează în fundamentele timpului spiritual al umanității. Paralel cu acestea, gîndirea științifică cu aspect particular și analitic își caută propriile ei căi de formulare nouă a adevărului. S-ar putea chiar spune că, adeseori, tocmai cercetarea științifică de factură analitică se dezvoltă înainte ca sensibilitatea estetică să-și fi putut îndeplini proiectele sale.
În cuprinsul acestei profunde mișcări creatoare ce caracterizează epocile de răscruce ale culturii apar dintr-odată primele mari sinteze. Evident, există excepții de la această regulă care fac ca observația noastră să nu aibă pretenția de a dobîndi o îndreptățire absolută. Astfel, Nietzsche a intuit posibilitatea unei mari mutații în lumea valorilor și a schițat ideea necesității unui anumit nou tip de sinteză, cu mult înainte ca fenomenul artistic și moral să fi justificat acest lucru. Dar chiar și o asemenea construcție premergătoare a spiritului rămîne în stadiu de simplă schițare. Ceea ce face ca, în esență, constatarea noastră să poată sluji drept reper suficient de sigur într-o analiză ce ține de domeniul filosofiei culturii. Faptul devine și mai evident în momentul în care ne gîndim la două personalități ce aparțin atît veacului al XVI-lea cît și primei jumătăți a secolului al XVII-lea. Este vorba de René Descartes și de contemporanul mai vîrstnic al acestuia, Galileo Galilei. Din punctul de vedere al istoriei filosofiei, mentalitatea teoretică de ansamblu a lui Galilei se înscrie pe linia Renașterii tîrzii. În gîndirea lui se manifestă încă efortul pentru eliberarea inteligenței atît de obligația respectării teoriei dublului adevăr — adică adevărul științei și acela al revelației — cît și de prejudecățile unei concepții aristotelice dogmatizate și răstălmăcite în evul de mijloc. Sub raport filosofic, gîndirea lui Galilei ilustrează exemplar procesul de afirmare simplă a adevărului rațiunii și al experienței. Dar ea nu reprezintă încă o sinteză. Linia de mișcare tradițională a unei asemenea mentalități este clară. Această linie evolutivă a concepției științifice a Renașterii începe în mod explicit cu opera teoretică — formulată mai cu seamă în cadrul unei ample dispute cu Nifo — a lui Pomponazzi. Acesta din urmă va zdruncina teza averroistă a inteligenței unice sau a « monopsihismului » și va pleda pentru adevărul faptelor particulare evidente și apte de a fi probate. Desigur, mergînd într-o astfel de direcție, Pomponazzi prelua însă implicit o serie întreagă de interpretări noi și mai limpezi date de Averroes[1] gîndirii lui Aristotel, fără ca prin aceasta teoreticianul italian să renunțe complet și la felul cum fusese cunoscută doctrina stagiritului în evul de mijloc timpuriu, sub forma ei « alexandristă »[2].
Este neîndoielnic faptul că un fel de încoronare a gîndirii de nuanță pozitivă și raționalistă a Renașterii a constituit-o opera lui Bruno și apoi teoria de factură mai mult logică decît filosofică, în genere, a lui Pierre de la Ramée. În vederile lui Ramus adevărurile doctrinei aristotelice se împleteau cu acelea ce proveneau din concepția platoniciană. O atare tendință este dusă pînă la ultimele ei implicații posibile — în domeniul logicii — de Rudolf Goclenius și de Melanchton. Asemenea sinteze provizorii ale spiritului în timpul Renașterii tîrzii se explică în fond foarte simplu. Astfel, este suficient să ne gîndim la faptul că, în ciuda opoziției dintre aristotelieni și platonicieni, și pe liniile tradiției ce țin de viziunea lui Platon — așa cum ar fi, de pildă, mișcarea de idei schițată în opera lui Georgios Gemistos Plethon și desăvîrșită în doctrina lui Nicolaus Cusanus — se ajunge tot la necesitatea imperioasă a punerii în lumină a adevărului rațiunii[3].
Din acest punct de vedere, concepția filosofică a lui Galilei reprezintă o încercare de unificare a tendințelor pozitiviste și de gîndire logică ale Renașterii. Dar o asemenea unificare nu constituie — așa cum am remarcat mai înainte — o autentică sinteză constructivă.
O astfel de sinteză creatoare se întrevede în opera lui Descartes. În viziune carteziană gustul de nuanță raționalistă pentru adevărul ideilor clare și distincte se împletește cu predilecția pentru asigurarea primatului cugetării interioare și imanente[4] ei înseși și chiar cu înclinația, în substanța ei mai adîncă de natură romantică, de cultivare a facultăților eului de « a imagina și de a simți ». Asemenea facultăți lăuntrice și intime ale sufletului omenesc, fără de care noi nu ne « putem concepe clar și distinct », în vreme ce judecata inversă nu este adevărată, întrucît noi nu sîntem în stare să înțelegem astfel de atribute independent de substratul inteligent al eului nostru[5], au și ele o importanță deosebită în definirea sufletului « meu » deoarece și prin intermediul lor « eu sînt ceea ce sînt » și mă exprim ca atare în lumea adevărului și a artei.
Prin afirmarea tezei absolute a certitudinii eului, sau a lui *Cogito*, Descartes schița, după opinia lui Husserl, prototipul « întoarcerii filosofice »[6] către starea primordială de sine a conștiinței. Prin aceasta doctrina carteziană demonstra că nu mai aparține mentalității Renașterii și că a devenit o sinteză nouă.

Din acest moment, filosofia carteziană — ce parcă ar presupune încheiată mișcarea spirituală a Renașterii — constituie un temei pentru construcții ulterioare. Iar acest lucru este valabil atît în privința creației științifice, cît și în aceea a activității artistice. Prin urmare, regula jocului tinde acum să se schimbe. Ceea ce a reprezentat un fenomen de sinteză, după o epocă efervescentă de trecere, devine structură originară pentru o dezvoltare înnoitoare ce urmează să se realizeze în perspectivă. Stabilind însă această comparație între concepțiile filosofice a doi contemporani — și anume Galilei și Descartes — s-ar putea să-i facem primului o mare nedreptate.

De acest lucru ne dăm seama în momentul în care descoperim că nu numai în mecanică — ceea ce se știe în mod obișnuit — dar și în domeniul esteticii, Galilei apare ca un adevărat fondator.

Pentru a vedea însă în ce constă meritul activității estetice a lui Galilei este necesar să relevăm în prealabil starea artistică de spirit din timpul Renașterii. Într-adevăr, dacă în tot timpul acestei epoci sau în perioada Reformei și în prima jumătate a secolului al XVII-lea nu putem vorbi despre mari doctrine estetice fundamental închegate, în schimb vom discuta întotdeauna, pe drept cuvînt, despre o stare artistică de spirit bine conturată. Mai exact spus, în Renaștere sîntem în măsură de a pune în evidență două atitudini spirituale contradictorii care, în esența lor, sînt totuși complementare.
Iar aceste stări antinomice și primordiale ale spiritului Renașterii se pot dezvălui pînă și în viziunea lui Descartes.

Prima tendință este de natură romantică. Ea se ilustrează cu deosebire în actul de creație artistică și este mai puțin manifestă în teoria estetică propriu-zisă. Coordonatele acestei stări de spirit rezidă în *descoperirea subiectivității* umane, pe de o parte, și în năzuința de *voalare* misterică a operei, pe de altă parte. Așa cum ne-am exprimat cu alt prilej, contrar părerii susținute de Gilbert și Kuhn[7], mentalitatea Renașterii nu a însemnat înlocuirea totală a vălului magic și obscur, propriu unui anumit climat artistic medieval, cu forme în întregime luminoase. Dimpotrivă, Renașterea va cultiva și situațiile expresive ambigui sau zonele de penumbră — iar aceasta prin transfigurarea și irizarea opacității obscure — fapt ce devine evident atît în creația poetică a lui Dante sau Petrarca, cît și în operele plastice ale lui Leonardo da Vinci și Dürer. În mod cu totul aparte întărirea expresivă a stărilor de penumbră romantică și a subiectivității torturate va deveni explicită în creația plastică și în poezia țărilor nordice. În această ordine de idei Hegel are perfectă dreptate atunci cînd susține că arta romantică în genere — atunci cînd ea e privită ca mod fundamental estetic și nu ca un simplu stil — se definește prin aceea că « spiritul nu-și mai poate găsi existența adecvată decît în propria sa lume, spirituală, familiară, lume a sentimentului, a sufletului, a interiorității »[8].
Și astfel, arta romantică, ce-și are originile istorice în mentalitatea Renașterii, va însemna întotdeauna cucerirea obiectivității de către spiritul uman în sine însuși[9], fără o căutare exterioară manifestă, ceea ce va reprezenta, întotdeauna, un act de mărturisire subiectivă și un reflex straniu al interiorității și al profunzimilor spiritului.
Desigur, de la elogiul adus subiectivității umane în genere și pînă la cultul puterilor interioare și neobișnuite ale creatorului de artă nu mai era decît un pas de făcut. Acest lucru s-a îndeplinit — după cum am văzut în altă împrejurare — în doctrina estetică a lui Marsilio Ficino. Evident, în credințele sale neoplatoniciene Ficino a ținut seama, în această privință, mai puțin de indicațiile destul de severe ale filosofiei lui Platon, cît s-a orientat după o anumită interpretare dată viziunii plotiniene. Artistul devenea în acest fel un om de o ținută aparte, dotat cu « forțe divine » și cu virtuți insolite de a pătrunde în orizonturi insondabile și în secretele existenței desăvîrșite. Se năștea în acest fel ideea de glorie poetică. Totul ajunge pînă acolo încît, așa cum relatează Jakob Burckhardt, un autor îndoielnic de stihuri ca Albertinus Mussatus — contemporan al lui Dante — fiind încoronat ca poet la Padova « se bucură de o glorie vecină cu apoteoza; în fiecare an, în ziua de Crăciun, doctorii și studenții celor două colegii universitare veneau în procesiune solemnă cu trompete și — se pare — chiar cu lumînări aprinse, pentru a-i prezenta omagii și a-i face daruri »[10].
În temeiul credinței că activitatea artistului reprezintă un act inițiatic de pătrundere în tainele alcătuirii numerice a lumii reale se înscrie fără îndoială și doctrina lui Federico Zuccaro. Acesta unește viziunea pitagoreică despre ordinea magică a raporturilor numerice, care guvernează existența, cu ideea că opera artistică este determinată de « măsură » și de un anumit « mecanism matematic » imanent ei[11].
Din însuși exemplul, plin de ambiguități, al teoriei lui Zuccaro deducem că cea de-a doua tendință caracteristică a spiritului estetic al Renașterii este aceea științifică. Ea se ilustrează în mod deosebit în lucrările sobre tratînd despre proporții și perspectivă. Astfel, sînt demne de notat atît lucrarea lui Alberti ce se referă la natura perspectivei, cît și tratatul privind aceleași probleme de perspectivă, al lui Leonardo da Vinci. Semnificativ, pentru mentalitatea științifică în care

se face teoria artelor vizuale în Renaștere, este și faptul că, la rîndul lui, Dürer elaborează o lucrare de perspectivă care să-i servească efectiv pentru propria-i creație plastică.
Cercetarea numărului de aur intră în preocupările speciale ale lui Fra Luca Pacioli. În studiul său intitulat « *De divina proportione* », Pacioli este atras de caracterul specific al secțiunii de aur. Aceasta face ca, în cazul oricărui segment împărțit conform regulii mediei și extremei rații, întregul să stea în raport față de partea cea mare — sau majora — exact așa cum partea cea mare stă, la rîndul ei, în relație cu « porțiunea » mai mică a segmentului, sau cu minora lui. Iar valoarea rapoartelor este în mod invariabil egală cu 1,618. Și este interesant să remarcăm împrejurarea cum astfel de probleme de estetică a proporțiilor și chiar chestiunea numărului de aur intră în cîmpul atenției unor oameni de știință. Acesta va fi cazul, mult mai tîrziu, al lui Johannes Kepler, care, în lucrarea sa din anul 1619 denumită « *Harmonicaes Mundi* », cercetează asemenea chestiuni ce țînteau la elaborarea unei imagini estetice și armonioase, sub raport matematic, a totalității existenței.
Apare neîndoielnică însă constatarea că din punctul de vedere al istoriei esteticii teoria cea mai elaborată — și care ține de spiritul științific al Renașterii — este aceea a lui Galilei. Deși — așa cum am sugerat ceva mai înainte — opera lui Galilei, întrucît a fost dezvoltată în cea mai mare parte în prima jumătate a secolului al XVII-lea, nu mai aparține, în mod riguros exact, Renașterii propriu-zise, este clar că, datorită substanței ei, va trebui să o privim întotdeauna în raport cu mentalitatea rinascentistă. Lucrarea la care ne referim pare să fi fost scrisă în anul 1590, adică pe vremea cînd gînditorul era încă foarte tînăr. Ea poartă titlul « *Considerazioni al Tasso* » și reprezintă o critică vehementă îndreptată împotriva autorului operei « *Ierusalemul eliberat* ». Principalele obiective urmărite sînt expuse de Galilei într-o scrisoare către Francesco Rinuncini din anul 1640. Compoziția lui Tasso i s-a părut lui Galilei a fi cînd vagă, cînd lipsită de măsură și de proporție, cînd rece sau prea simplistă [12]. Drept urmare, pentru a demonstra aceste impresii, el a trecut la o analiză *textuală* a operei lui Tasso. Străduindu-se să nu vină cu interpretări metafizice exterioare formei artistice, Galilei analizează numai structura versurilor și a strofelor și caută să găsească sensul în care cuvintele au fost plasate în contextul lucrării. Cercetînd în acest mod, *imanent construcției poetice formale*, ansamblul operei, Galilei ajunge să *constate* că versurile au uneori prea multă răceală [13], că structura artistică este adeseori « insipidă » [14], că expresia pare a fi lipsită de concentrare [15] sau că folosirea unor latinisme se face într-o formă pedantă [16], în vreme ce comparațiile devin cîteodată prea obscure și obositoare.
Spre a-și desfășura cît mai bine examenul critic, Galilei pune adeseori față în față versuri din Tasso și corespondente formale din Ariosto. Structura poetică formală a modului de a compune al lui Ariosto este considerată întotdeauna a fi mult mai bună decît aceea la care ajunge Tasso. Un singur exemplu este concludent în această privință. Galilei compară următoarele versuri din Tasso: « *Il cader dilatò le piaghe aperte / E'l sangue espresso dilagando scese* » [17], cu un echivalent formal din Ariosto: « *Che dalle piaghe sue come da fonte / Lungi andó il sangue a far la terra rossa* ». În primul rînd, Galilei apreciază că atribuirea cuvîntului « aperte » nu servește cu nimic ideii că rănile (deschise) lasă să se reverse sîngele din ele. Dar, mai ales, Galilei amendează felul cum este folosit de către Tasso verbul « scese ». Este adevărat că, în traducere română, vom întrebuința aproximativ aceeași expresie, atît pentru « dilagando scese », cît și pentru « lungi andó ». Vom spune deci că sîngele se prelinge și se răspîndește sau chiar vom admite ideea că sîngele se revarsă. Galilei are dreptate aici, cînd susține că, probabil din cauza frumuseții atributului « lungi », formularea « lungi andó » a lui Ariosto capătă o forță expresivă mult mai mare decît echivalentul ei « dilagando [18] scese » din opera lui Tasso.
Este interesant să remarcăm faptul că acest mod al lui Galilei de analiză formală a textului a fost intuit în adevărata lui semnificație de editorul operei din anul 1793. În acest sens, editorul susține, în prefața la lucrarea lui Galilei, că o asemenea metodă — independent de împrejurarea că prin ea se amendează nejustificat opera lui Tasso — are meritul de a putea duce la formarea unei științe care « să conducă acțiunile poetice » [19]. Pe această linie se înscrie astăzi, într-un chip poate cam radical, concepția lui Bense cu privire la opera estetică a lui Galilei. Exagerînd puțin stările reale de lucruri, întrucît studiul lui Galilei este, în fond, destul de redus, pentru a nu permite punerea lui în lumini de apoteoză, Bense consideră că autorul « *Considerațiilor* » apare drept întemeietorul uneia dintre cele două direcții principale estetice din întreaga cultură modernă. Direcția galileică ar fi deci pozitivă și de *constatare obiectivă* a faptelor, în timp ce tendința opusă, hegeliană, ar tinde către o analiză subiectivă și spre o *interpretare* în funcție de repere exterioare și transcendente textului propriu-zis [20].
Privind chestiunea din acest punct de vedere, pentru Bense rezultă că estetica hegeliană este *interpretativă*, deoarece în cuprinsul ei se determină conceptul de frumusețe cu ajutorul lumii fizice și cu acela al conceptului metafizic de ideal. Ceea ce n-ar însemna, potrivit vederilor sale, o « cercetare » în adevăratul înțeles al cuvîntului, ci o « interpretare » a fiecărei exteriorizări a existenței estetice, în legătura specifică a acesteia din urmă « cu dezvoltarea spiritului universal și, deci, în legătură cu celelalte aspecte ale lumii inteligibile și ale istoriei; adică cu societatea, filozofia, morala și religia » [21].
Cu totul altfel stau lucrurile, pentru autorul *Micii estetici abstracte*, cu tipul de analiză galileică. O asemenea direcție metodică a spiritului ar tinde să examineze *faptele* și să le *constate*, cît mai exact cu putință. Ceea ce ar însemna, în fond, realizarea unei stări de autonomie a fenomenului artistic și « emanciparea realității estetice » [22] de sub tutela oricărei forme de interpretare subiectivă.
În linii generale observațiile lui Bense par să fie întemeiate. Și totuși, se pune cu stăruință problema dacă nu cumva chiar și la Galilei un anumit coeficient important și ascuns de interpretare subiectivă s-a strecurat în cuprinsul analizei sale cu pretenții de totală obiectivitate. Iar aceasta ar fi putut să se întîmple în așa fel, încît numai aparent examenul să se înfățișeze ca fiind strict textual și aplicat formei, cînd, în realitate, el să fie stăpînit de gusturi exterioare operei și străbătut de spiritul epocii, care se insinuează în judecățile de valoare ale autorului analizei. Ceva mai mult, se ridică și mai insistent întrebarea dacă e cu putință să îndeplinești o analiză « numerică » [23] fără ca, în prealabil, să ai cît de cît clară o judecată de valoare asupra operei — judecată ce nu poate veni, chiar potrivit mărturiilor reprezentanților esteticii constatative, informaționale, pe căile analizei cantitative și strict formale. Desigur, tocmai în momentul în care intuiește acest aspect fundamental al problemei, Bense face marele lui gest de retractare, scriind: « În încheiere putem adăuga că tot ceea ce în cuprinsul corealității operei de artă e bazat pe realitate — adică tema unui posibil conținut, momentul istoric, mijloacele fizicale ale producerii (operei — n. ns.), circumstanțele de natură socială — poate fi constatat; în timp ce momentele estetice se sustrag simplei constatări. Ceea ce ține de ,,co-'' [24], aparține domeniului unei percepții, și chintesența acestui domeniu rezidă în interpretare. Posibilitatea interpretării, a descifrării semnelor, nu favorizează numai prima fază a operei de artă — adică producerea ei — căci atracția estetică în cea de-a doua fază, cea a judecății, a criticii, se bizuie de asemenea pe aceste demersuri (de tip interpretativ — n. ns.) » [25]. O asemenea revizuire subtilă și austeră, de către Bense, a propriilor fundamente ale doctrinei nu face decît să dovedească cît de complexă este gîndirea sa. De aceea, ajungînd aici, ne simțim obligați de a pune în evidență un important adevăr. Ceea ce se dovedește a fi mare în teoria fundamentală a lui Bense nu este partea informațională a acesteia. Profunzimea concepției subzistă în efortul de întemeiere ontologică a esteticului. Iar aceasta înseamnă năzuința de a construi sistematic și coerent teza « corealității estetice ». Partea informațională a teoriei e comună și pentru viziunea lui Moles, Frank sau Gunzenhäuser. Și acest aspect al doctrinei este destul de limitat. Evident, faptul limitării se petrece în ciuda pretențiilor inerente de obiectivitate. Iar conceptul de redundanță [26] este semnificativ în această privință.
Cu el poți face extrem de mult atunci cînd îl aplici textual la valori dinainte știute sau *constituite* și devine în întregime inoperant în cazul elaborării judecății axiologice de *principiu*.
Constatarea ne face să ne întoarcem cu gîndul la Galilei. Dacă esteticile pozitiviste moderne — și mai ales aceea numerică — reprezintă dezvoltarea firească a gîndirii dianoetice din timpul Renașterii și cu deosebire dacă ele sînt o consecință a teoriei lui Galilei, acest proces de transformare evolutivă și necesară sub raport istoric nu constituie un argument decisiv în favoarea ideii că trebuie să acceptăm prioritatea unei astfel de concepții în epoca noastră. Drumurile judecății de valoare sînt mult mai întortocheate decît au fost ele prefigurate în doctrina galileică. Iar dincolo de această doctrină stăruie viziunea lui Hegel. Și această viziune te poate copleși dacă nu-i înțelegi bine rosturile.

TITUS MOCANU

---

[1] Notăm că prin intermediul operei de comentator a lui Averroes (Averrhoes) se petrece o « a doua » înțelegere mai completă a creației aristotelice.

[2] Alexandros din Aphrodisias (de aici ideea de interpretare « alexandristă ») fusese succesor al lui Aristotel la școala peripatetică. Interpretările lui constituiseră izvorul principal al cunoașterii operei aristotelice în cea mai mare parte a Evului Mediu.

[3] Subliniem faptul că era normal ca moștenirea platoniciană să fie reevaluată fie la Florența în spiritul Academiei conduse de Marsilio Ficino, fie de Cusanus, întrucît abia acum începea să devină cunoscută întreaga operă a lui Platon. Precizăm că în Evul Mediu fusese știută numai lucrarea *Timeu*, care, avînd însă, din fericire, un caracter fundamental, putuse influența gîndirea estetică a lui Augustin și Thoma d'Aquino.

[4] A se vedea în acest sens interesanta dezvoltare a lui Husserl. Acesta pledează pentru necesitatea de a începe atît în « reflexia transcendentală » cît și în aceea « pur psihologică » de la « ego cogito » (cf. Husserl, Ed. *Méditations cartésiennes*, Paris, 1931, pp. 32—33).

[5] cf. Descartes, R., *Méditations*, VI, în « Oeuvres choisies », Garnier, Paris, (f.a.) p. 133.

[6] cf. Husserl, Ed. *Méditations cartésiennes*, Paris, 1931, p.1.

[7] Gilbert și Kuhn, *A History of Esthetics*, New York, 1939 [1], 1953 [3], cap. VI, « Renașterea ».

[8] Hegel, G.W.Fr., *Vorlesungen über die Ästhetik*, trad. rom. *Prelegeri de estetică*, 2 vol.; București, 1966, vol. I, (X_2, 121), p. 527.

[9] cf. Hegel, G.W.Fr., *op. cit.*, (X_2, 122), p. 527.

[10] Burckhardt, J., *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1940, trad. rom. *Cultura Renașterii în Italia*, 2 vol., București, 1969, vol. I, II, 3, pp. 177—178. Exemplul este citat și de P.P. Negulescu în *Filosofia Renașterii*, București, ed. II, vol. II, p. 43.

[11] cf. Gilbert și Kuhn, *op. cit.*, cap. VI.

[12] Cf. Galilei G., *Galileo Galilei a Francesco Rinuncini*, în Galilei, G., *Considerazioni al Tasso*, Roma, 1793, pp. 104—105.

[13] Cf. Galilei, G., *Considerazioni al Tasso*, ed. cit., p. 4.

[14] Cf. *idem*, p. 63 (aceasta referitor la Cîntul VI, strofa LXIV, v. 7—8).

[15] Cf. *ibidem*, pp. 76—77.

[16] Cf. *ibidem*, pp. 90—91. Galilei se referă aici la Cîntul XVI, Strofa V.

[17] *Ibidem*, p. 102. Versurile sînt din Cîntul XIX, strofa XXV, v. I, 2.

[18] Să nu uităm că *dilagare* înseamnă *a inunda*, a se *revărsa*, ceea ce face ca exprimarea să devină cam dură în varianta lui Tasso.

[19] *Ibidem*, p. VI.

[20] Cf. Bense, M., *Aesthetica*, Baden-Baden 1965, pp. 317—318.

[21] *Idem*, p. 317.

[22] *Ibidem*, p. 318.

[23] Adică exact așa cum procedează estetica de *constatare* cu aspect informațional.

[24] Este vorba aici de excelentul concept al lui Bense de *corealitate*. Se înțelege deci faptul că prefixul co- indică tot ce se adaugă propriu-zis estetic operei, în vreme ce termenul de *-realitate* desemnează numai purtătorii materiali și conjuncturali ai obiectului de artă.

[25] Bense, M., *op. cit.*, pp. 41—42.

[26] Noțiunea de *redundanță* (R) considerată în raport cu aceea de *informație* (H) se determină potrivit formulei:

$$R = \frac{H_{max} - H}{H_{max}}$$

[cf. Bense, M., *Kleine abstrakte Ästhetik*, Edition « Rot», text. 38, Stuttgart, 1969, (p. 18)].
Notăm că, date fiind informațiile, această formulă poate deveni deosebit de utilă în calculul raporturilor textuale. Dar ea nu este în măsură să aibă o aplicație legitimă în momentul în care analiza noastră estetică devine prin excelență axiologică. Deci ea e suspendată în momentul în care analiza nu se mai interesează de fluxul tautologic informațional.

ARTĂ CONTEMPORANĂ POLONEZĂ

Cea mai amplă dintre prezentările de pînă acum ale artei poloneze moderne în țara noastră — recenta expoziție [1] — păstra, cu toată diversitatea de orientare a operelor pe care le-a cuprins, o coerență a concepției ce permitea vizitatorului să integreze, fără prea multe eforturi, lucrările expuse în ansamblul — desigur mai mare — al tendințelor și problemelor artei actuale din Polonia.

Nu trebuie uitat că viața artistică poloneză este, de aproape un secol încoace, o viață a « grupărilor » și programelor. Această împrejurare a avut o influență evidentă asupra dezvoltării artistice și a determinat acea trăsătură a pozițiilor categorice, uneori aproape agresiv categorice, izbitoare pentru oricine intra pentru prima oară în expoziția de la Dalles. Aș spune chiar mai mult decît categorice: poziții polemice: în domeniul picturii mai ales, fiecare atitudine și tendință poartă pecetea unei argumentări declarate.

În același timp trebuie precizat că mai toate grupările de artă poloneze au avut și continuă să aibă un caracter complex și ramificat: de la « Sztuka » (Arta), una din cele mai vechi asociații de acest fel, — înființată la Cracovia în 1897 — și care purta cu sine diversitatea de orientare a tuturor mișcărilor vremii secesioniste; de la « Formiștii polonezi » care activau pe planuri multiple — poezie, filozofie, artă dramatică, artă plastică — la « Praesens », grupare a arhitecților și pictorilor, la « Artiștii revoluționari », « Grupul de la Cracovia », grupul « Blok » — specializat în probleme de artă aplicată, și, desigur, pînă la grupările actuale de artiști din diferite centre urbane, pretutindeni există ramificații și sub-ramificații. Această stare de mobilitate polemică dăinuie aproape în fiecare dintre lucrările expuse, astfel că odată cu demarcarea netă a unor preocupări se ivește și realitatea dialogului dintre ele, ceea ce imprimă întregii expoziții un însuflețit caracter de confruntare. Printre numele participanților la expoziție se numără artiști care au făcut direct parte din grupările celebre ale perioadei dintre cele două războaie sau din perioada imediat postbelică ori elevi și discipoli, reprezentanți ai orientărilor care au maturizat fizionomia artei poloneze moderne. Dintre martorii direcți și făuritorii acestor documente active ale începutului de veac se află Ștefan Nacht-Samborski, apreciatul pictor de naturi moarte, în care, dincolo de o unitate armonioasă de forme grav senzuale, sînt perceptibile o coerență logică și o capacitate deosebită de abstractizare. Tot dintre vechii avangardiști am întîlnit în expoziție, între alții — pe Walter Taranczewski, cu o natură moartă în interior, datată 1950, de o decorativitate voioasă, amintind de predilecția artistului pentru forța lui Matisse și în același timp pentru grația lui Miró. Deși din selecția de pictură lipsește Strzeminski, colaborator al lui Malevici și reprezentant al orientării nonfigurativului geometric, prezența lui Henrik Stazewski, și el membru fondator al « Blok »-ului, militant în cadrul « Artiștilor revoluționari » și al « Praesens »-ului, ne indică linia de preocupări a abstracționiștilor polonezi. Cele trei « reliefuri » în metal, relativ recente (1965), se leagă consecvent de compozițiile decorativ-abstracte mai vechi, de o sobră și rafinată eleganță.

Totuși nu această zonă de probleme este definitorie pentru actualele dominante ale picturii poloneze, și poate că n-am greși spunînd că n-au fost niciodată definitorii, cele mai valoroase aspecte ale acestei problematici fiind absorbite de arta decorativă, de scenografia și, parțial, de grafica poloneză.

După cum foarte pregnant observa Janusz Bogucki, atunci cînd încerca, de altfel cu o înțeleaptă prudență, să desprindă unele trăsături ale picturii poloneze de la finele veacului trecut încoace, « o înclinare pentru condensarea ambianței din tablou, pentru exaltarea sentimentală, care atinge uneori pateticul » este de fapt una din permanențele picturii poloneze moderne. Și nu numai moderne. Tendințele către expresivitate aduc la nivel tipologic o experiență romantică adînc trăită al cărei moment istoric de vîrf a însemnat pentru poporul polonez concentrarea tuturor energiilor lui creatoare într-un punct existențial decisiv pentru el: luptele pentru libertatea națională. Ecoul, direct sau indirect, metamorfozat, al acestei experiențe majore răsună în tonalități puternice în întreaga artă poloneză, dar în arta contemporană dobîndește sunete de o calitate și o intensitate nouă. Este caracteristic astfel faptul că mai toți artiștii polonezi moderni, din toate generațiile, a avut faze de creație expresionistă, sau măcar contingențe cu expresionismul. Una din expozițiile colective care au marcat o cotitură în arta poloneză a fost, în 1955, o mare expoziție expresionistă, deschisă la Varșovia în cinstea festivalului internațional al tineretului și studenților. Expresionismul polonez are însă trăsături net deosebite de cele ale expresionismului german, de pildă. Elementul patetic, cu accente retorice este predominant; latura satirică, nota de grotesc lipsesc. Apar uneori urme de ironie — descendență autentică a ironiei romantice. Factura romantic-istoricistă a picturii expresionist-suprarealiste a lui Wieslaw Markowski, prezent în expoziția de la Dalles cu compoziția *Bocet*, devine strigăt patetic dezlănțuit în *Întoarcerea* lui Zbylut Grzywacz, narație misterioasă în *Bucătăria* lui Tadeusz Brzozowski, viziune apocaliptică în *Nu !*-ul lui Konstanty Mackiewicz sau în *Interiorul cu cranii* al lui Janusz Kaczmarski. În « textul » ca și în « subtextul » celor mai multe dintre picturile expuse — indiferent de orientarea sau datarea lor, care se întinde pe mai bine de două decenii — se simte absorbția unor realități și experiențe interioare dramatice sau dramatizate care izbucnesc sau zac, latente, chiar în aparentul imobilism al unor lucrări ca *Femeia și muntele* al lui Jerzy Nowosielski, scenograf și autor de picturi murale, în care reactualizează probleme ale picturii murale bizantine.

Fizionomia spirituală a picturii poloneze este și a graficii, cu particularități, care chiar accentuează trăsăturile mai sus evocate. 19 graficieni, care prezintă, cu o singură excepție — a lui Ryszard Otreba — lucrări executate numai în tehnicile tradiționale: litografie, acvaforte, acvatinta, linoleum, fac o splendidă demonstrație a resurselor inepuizabile ale acestor tehnici, a supleței lor față de cele mai neașteptate utilizări și interpretări. Discretele ecouri lirice ale acvafortei devin în viziunea lui Tadeusz Jackowski sau a lui Konrad Srzednicki strigăte pasionale răscolitoare; cu linoleumurile din seria imaginilor de « Sanatoriu », ale lui Józef Sielniak, tehnica aceasta a accentelor energice se preface într-o miniaturală grafie dantelată urmărind traseele unui spațiu fantastic. Un mare număr de lucrări atestă influența afișului, al cărui prestigiu depășește în arta poloneză limitele genului; devine un mod de a trăi realitatea și a acționa asupra ei. La Jucjan Manowski *(Pași în ceață)*, la Stanislaw Fjialkowski *(Cutie pe iarbă)*, la Andrzej Basaj *(Insule fericite)*, asemenea influențe sînt evidente și fericit asimilate.

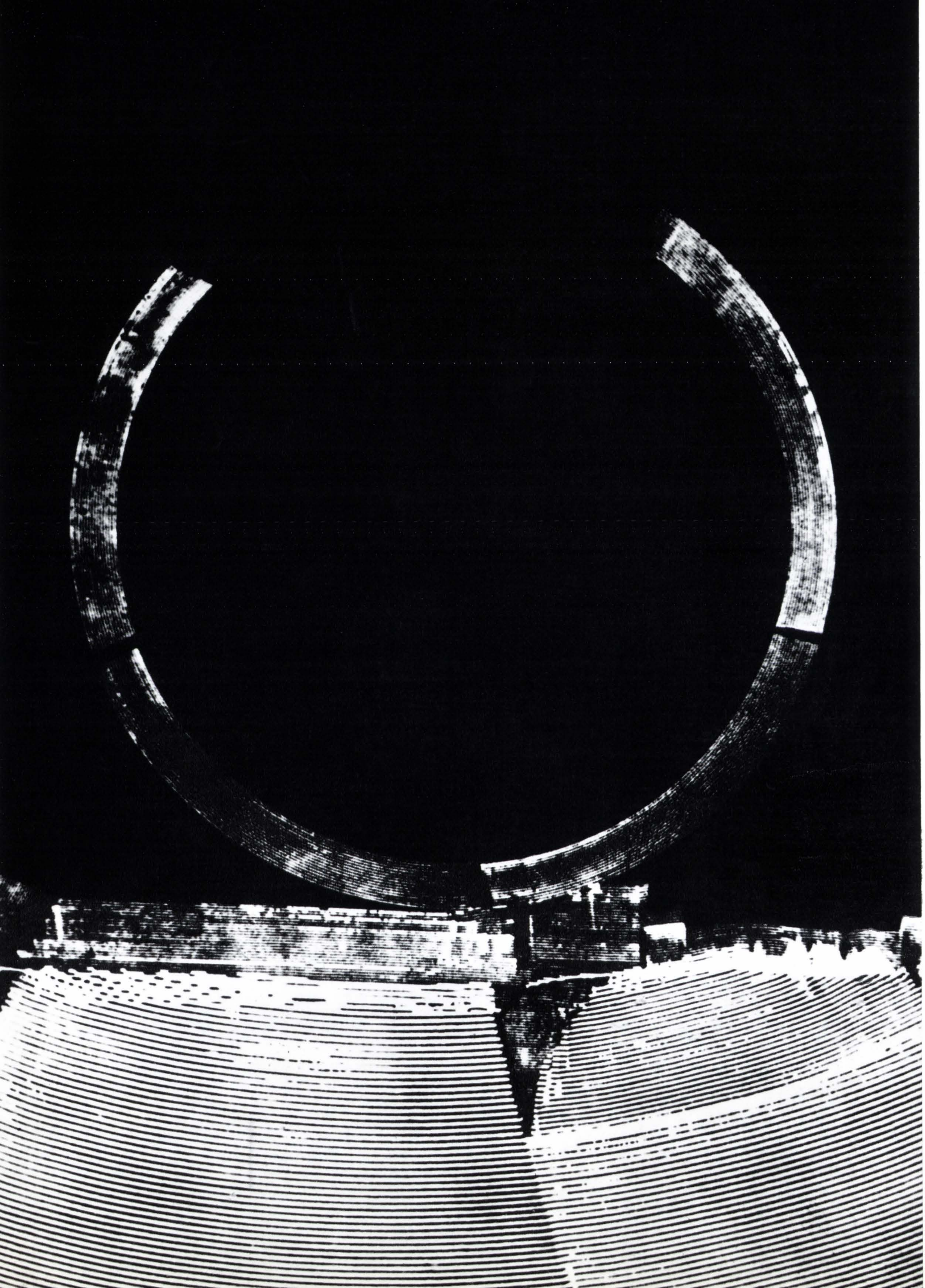
Selecția sculpturilor s-a bucurat de prezența unor nume ca cel al lui Xawery Dunikowski *(Portretul lui Mohamed Hagras)* și Ryszard Wojciechowski *(Dăruire soarelui)*, Franciszek Strynbiewicz *(Oswiecim)*. Predilecția pentru narația în subtext este și aici vizibilă. De la amănuntul de gen integrat, cu o subtilă aluzie pop-art, unei viziuni foarte moderne în lucrarea *Vicios II* de Bronislaw Chromy la evocarea folcloric-mitică a lui Stanislaw Rulon *(Din anii de demult)* și gravele accente ale Barbarei Zbrozyna în seria *Figurilor îndoliate*, această predilecție se manifestă din plin.

Faptul că expoziția, cu toată diversitatea de lucrări cuprinse și caracterul inevitabil eclectic al unor asemenea expuneri ample, a permis să se desprindă semnele unei unități mai profunde ce leagă între ele înfățișările artei poloneze confirmă coerența și claritatea concepției care au stat la baza selecției.

AMELIA PAVEL

[1] DALLES iunie-iulie 1972

RYSZARD OTREBA: Gravură, 1967 ▶



POEȚI ȘI ARTIȘTI

ADOLF KROUPA (BRNO)

Demult sînt interesat de poeții și scriitorii care desenează sau pictează, precum și de plasticienii care scriu. Și într-un caz și într-altul sînt multe lucruri de semnalat. Victor Hugo, de pildă, a fost un desenator atît de strălucit, încît mulți critici îl prețuiesc mai mult ca desenator decît ca poet, afirmînd că în plastică este mai modern și mai actual. În creații de o fantezie răscolitoare, Hugo de multe ori a anticipat unele direcții artistice moderne printr-o tehnică novatoare. Mai întîi suprarealismul, cum a recunoscut însuși André Breton, apoi desenele lui Robert Desnos. Gaëtan Picon îl consideră precursorul lui Manet, Matisse, Picasso, Redon, Ernst, Klee. Prin frotaj a anticipat metodele folosite în special de Max Ernst. În exil a încercat procedee de creație folosite de abia acum de artiștii contemporani. De exemplu, tăierea și compunerea hîrtiei, realizarea imaginilor din pete sau contururi de amprente, folosirea penițelor strîmbe sau rupte, a hîrtiei zdrențuite, bețelor arse de chibrit, cafelei sau drojdiei de cafea. Uneori desena cu mîna stîngă ca să dea senzația de neîndemînare. Ilustrațiile la romanul « Oamenii mării », portretul eroului preferat Gavroche, imaginea bisericii Notre Dame sînt realizate de el. Procesul creației la Hugo este interesant și variat. Uneori, desena, mai întîi, orașul sau țara propriei închipuiri și de abia după aceea scria textul respectiv. Altădată, ilustrațiile urmau unei scene scrise deja sau unui obiect descris. Cîteva desene și tablouri, inspirate de mare și de țărmurile ei, amintesc de creațiile pictorilor abstracți. Apoi, în unele caricaturi — din cele foarte multe pe care le-a făcut — este precursorul actualilor desenatori de umor negru. Mai tîrziu, Hugo a realizat lucrări care amintesc puternic pictura contemporană tașistă. Creația plastică a lui Hugo inspiră mult respect — o mie de lucrări. La noi au scris despre el Vladimir Brett și autorul acestor rînduri. Talentul plastic al lui Hugo are aceleași caracteristici distinctive ca și poezia sa: o capacitate vizuală neobișnuită, o fantezie extraordinară.

« Pușkin desenator », alcătuit în 1950 de Jiři Kotalík, care semnează și studiul din carte, a demonstrat ce desenator strălucit și deosebit a fost Pușkin. Sursele talentului lui Pușkin, a arătat Kotalík, nu pot fi căutate în concepțiile, manierele și gustul creației plastice contemporane poetului, ci mai curînd în opera lui literară și în propriile trăiri. Și ca poet, și ca desenator, Pușkin este unic. Mare parte din desenele lui sînt legate de manuscrisele de poezie și proză, în special în schițe desenul se împletește perfect cu scrisul. Așa au apărut fenomene involuntare de poezie scripturală. Studii detailate au demonstrat că poetul se transforma în desenator nu în clipele de repaus, ci în cele de tensiune creatoare. Este interesant faptul că Pușkin și-a însușit din tinerețe desenul energic al unui om deprins cu penelul, desen pe care l-a păstrat întotdeauna așa, fără să-i piardă din prospețime și forță. Printr-un stil direct și original a depășit plasticieni profesioniști. Desenatorul Pușkin posedă un registru de exprimare tot atît de bogat ca și poetul Pușkin: înregistrarea percepțiilor și tipizarea lor, caricaturi și portrete, schițe de peisaj, scene, ilustrații la propria-i operă. Pușkin știe să fie liric și epic, descriptiv, dramatic, epigramatic, ironic. La Pușkin desenele constituie un foarte intim jurnal. Ele ilustrează clipe din viața lui, alcătuind imaginea sentimentelor și dispozițiilor lui sufletești cele mai profunde. Această intimitate a desenelor lui Pușkin este accentuată de preferința pentru înfățișarea propriului eu. El și-a făcut cele mai bune portrete, în care se înfățișa îmbrăcat în cele mai fantastice veșminte. Portretul făcut lui Gogol și cîtorva femei dovedește că știa să facă portret. Printre desenele lui găsim și ilustrații la versurile scenei dramei donjuaniste « Oaspetele de piatră », la « Casa din Kolumna », la « Proprietarul întreprinderii funerare », la « Oneghin » și propuneri pentru foile de titlu la « Cavalerul avar », « Povestea cocoșului de aur », « Scene dramatice ».

În ilustrație:

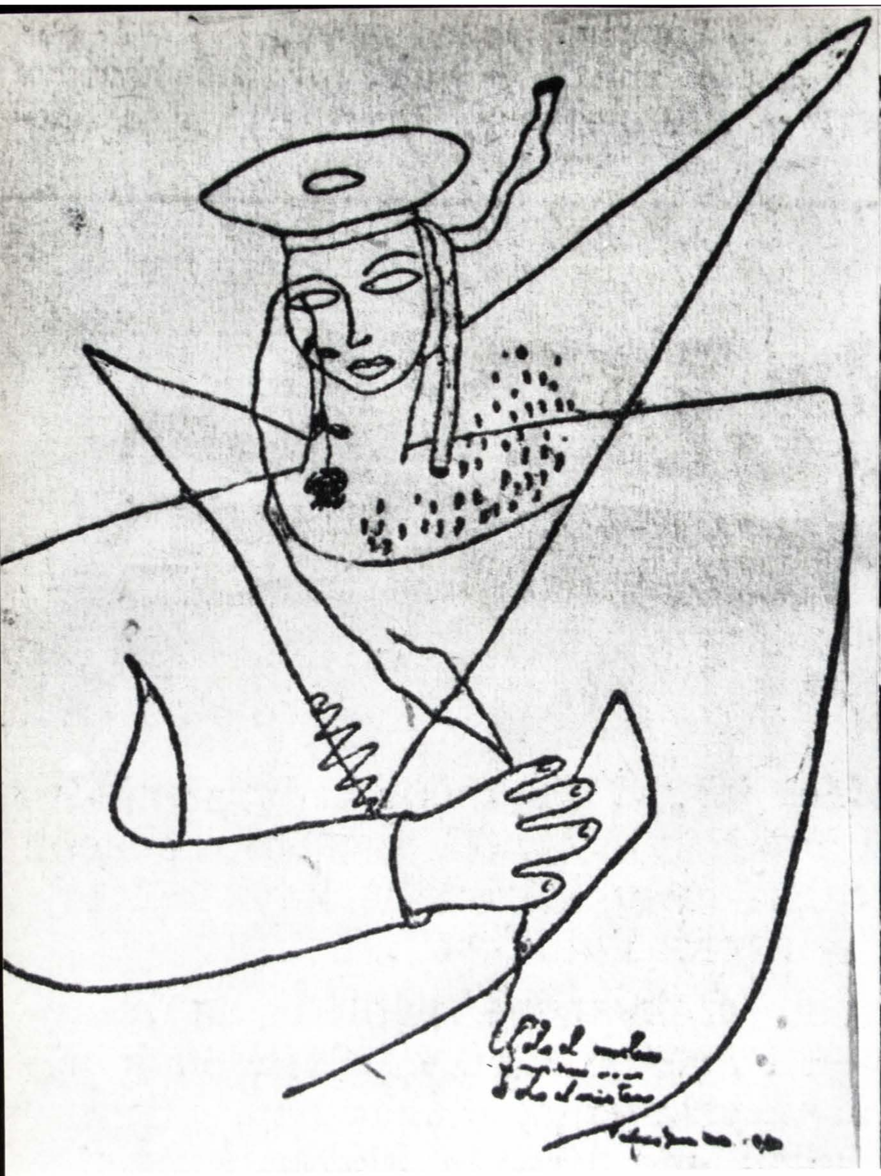
1. *VICTOR HUGO: Laviu de acuarelă albastră și tuș de China* (1853—55)
2. *PAUL VALÉRY: Mai, acuarelă*, 1894
3. *E.A. POE: Desen*
4. *VL. MAIAKOVSKI: Lili*, 1916
5. *FEDERICO GARCÍA LORCA: Desen*
6. *V. NEZVAL: Autoportret*
7. *CHRISTIAN MORGENSTERN: Desen*
8. *KAREL TEIGE: Colaj*, 1948

Poetul german Christian Morgenstern (1871—1914) ne surprinde prin previziunile sale. Creațiile lui plastice — decupaje grotești colorate, desene de animale fantastice și de trăsături umane abstracte, decalcuri numite « klexografie », plastică realizată din manșete, lucruri realizate mult mai tîrziu, unele de abia acum de plasticienii contemporani. « O hîrtie motolită mi se pare fermecătoare — oare un om ca mine poate conta pe înțelegere? Fac improvizații din manșete, tăieturi din hîrtie, plastică din perne », scria Morgenstern. Primul care i-a acordat înțelegerea de care vorbea a fost Paul Klee. I-a apropiat capacitatea de a exprima « umorul grav », « concretizarea și reprezentarea abstractului », precum și un spirit inventiv extraordinar. Cîteva poezii de Morgenstern prezintă un interes plastic deosebit. În « Imagini », eroul lui Morgenstern, Palmström, descoperă noi valori optice și estetice prin răsturnarea imaginilor. Independent de Morgenstern, în 1910, V. Kandinski a descoperit în atelierul său același fenomen, pe care avea să-l teoretizeze, întemeind mișcarea de pictură nefigurativă. Putem să mergem mult mai departe, scrie Josef Hiršal în prefața culegerii sale din poezia lui Morgenstern. Fenomenul, de recentă apariție, action painting, a fost interesant prefigurat în poezia intitulată « Sculpturală ». Palmström ciopleşte sculpturi din pilote, aruncîndu-se el însuși în ele. În această poezie există și un alt moment important. Palmström agită o lumînare, ațintindu-și privirea la jocul de lumini și umbre, realizează prefigurarea îndepărtată a tendinței lumino-kinetice. În « Mașina de scris » Korf nu scrie cu culori, ci cu foc, creînd astfel o poezie volatilă din arabescuri tremurătoare. Aici luăm contact cu tendințele luminiscente ale artei contemporane. Interesul pentru arta plastică, transmis ereditar — tatăl lui a fost un cunoscut peisagist, mama provenea dintr-o familie de pictori — Morgenstern l-a declarat: « Ochiul este pentru mine cel mai important. Totul intră la mine prin ochi ».

Despre Maiakovski-plastician voi vorbi mai pe larg. Pe de o parte datorită importanței activității lui plastice, pe de altă parte datorită perfectei îmbinări la el între interpretarea plastică și modelele literare, apoi datorită faptului că interesul pentru pictură îl stăpînește din tinerețea petrecută în minunatul peisaj gruzin, în mediul străzilor, bulevardelor și atelierelor meșteșugărești din Moscova pînă la marea transformare istorică la care participă ca luptător, nu ca simplu martor. O vreme s-a ocupat teoretic de arta plastică și desena sporadic, de plăcere. Din amintirile lui observăm modul concret, plastic și colorat în care percepea lumea înconjurătoare. O intensitate deosebită în reprezentarea lui plastică o au evenimentele emoționante ale anului 1905. La gimnaziu este remarcat de un pictor din localitate: « Un oarecare bărbos descoperă în mine un talent de pictor. Îmi dă lecții gratuit ». După părăsirea gimnaziului și școlii de arte și meserii, Maiakovski a început să frecventeze Institutul de pictură, sculptură și arhitectură din Moscova; nu peste mult timp însă, abandonează totul și pleacă să scrie poezii. Activitatea plastică a lui Maiakovski capătă o tensiune maximă, demonstrată de numărul și importanța realizărilor, în anii de luptă din perioada de după revoluție și în primele faze de construire a socialismului, cînd împreună cu un colectiv de prieteni plasticieni lucrează la afișele « Okna rostî », fiind în același timp textier, pictor și grafician, și cînd, în broșurile lui agitatoare, își face singur ilustrațiile atît de elocvente și violente. Concepția și expresia afișelor au fost condiționate de împrejurările perioadei respective: pericole și lipsuri, grabă, agitație, minimum de mijloace tehnice. Maiakovski a reușit să ridice lipsurile la rangul de virtute. Tot ce era esențial era spus în cuvinte puține și cu ilustrații caracterizate printr-o tipizare sugestivă și expresivă. Marea Revoluție din Octombrie călăuzește activitatea lui Maiakovski în domenii diverse; nerezumîndu-se la literatură, intră și în sfera teatrului și a filmului. La cîteva filme al căror autor, scenarist și actor a fost în 1918, a făcut și afișele care punctau în desenul concis acțiunea și sensul întîmplărilor filmate. În același an, Maiakovski a propus costumele, decorul și afișele pentru punerea în scenă a piesei « Misterul Buff ». O multilateralitate analogă se remarcă și în colaborarea lui Vladimir Maiakovski la afișele pentru întreprinderile comerciale și industriale în anii 1923—1924. Versurile lui lăudau și recomandau becuri, galoși, creioane, pîine, țigări, cafea, ceai, jucării pentru copii, biberoane și caramele, făceau reclama prînzurilor luate în stradă, invitau la abonamente pentru diverse reviste. Tot ce făcea se distingea prin poante vii și pline de substanță. Cea mai puternică și autentică dovadă a intențiilor lui plastice este șirul de broșuri de agitație, apărute în acei ani, în care copertele erau făcute de el, la fel și ilustrațiile care erau în perfectă concordanță cu ritmul versurilor. În noțiunea cuprinzătoare de activitate plastică, pe care poetul nu o limita la tabloul de pe perete sau la ilustrația de carte, intrau și afișele, scenografia, copertele, prezentările de cărți și de reviste, ilustrațiile și caricaturile. Se poate vorbi de el ca despre un adevărat artist plastic pentru activitatea depusă în slujba artei moderne, excelînd în afiș contemporan, desen politic, prezentare grafică și ilustrație de carte. Pentru Maiakovski arta plastică a fost o armă de luptă, a făcut ca « tocul să fie tot atît de ascuțit cît o baionetă ». Jiři Kotalík, care, la patru ani după cartea « Pușkin desenator », a editat cartea « Maiakovski plastician », își încheie studiul astfel: « Afișele și desenele agitatoare ale lui Maiakovski rămîn un model permanent prin promptitudinea și combativitatea lor, prin unitatea indivizibilă a imaginii cu textul, prin anecdota grafică și caracterul popular, prin înaltele exigențe artistice și ideologice ».

★

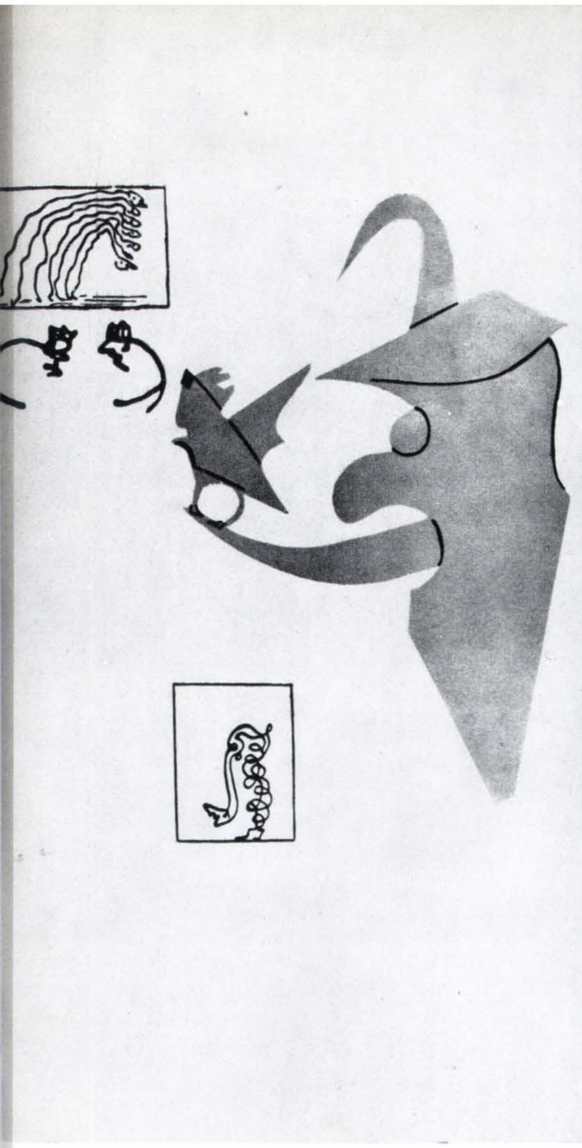
Dar cu aceasta n-am epuizat nici pe departe numele poeților-plasticieni. Thákúr, de exemplu, se numără printre cei mai fecunzi pictori. A lăsat 2000 de picturi, surprinzătoare prin frumusețea lor; folosea cerneala sau culorile din petale de flori, picta cu



degetul, bățul, cuțitul sau tocul. De fapt a început să picteze uitîndu-se la ștersăturile din manuscrisele sale; cîteodată pornea de la o simplă pată. De la Valéry au rămas nouă schițe, prima realizată la 17 ani și ultima la 71. Era o pasiune pentru el să facă la Louvre copii după marii maeștri; în pictură era elevul lui Degas.
Andersen, care cunoștea meșteșugul croitoriei, își lucra cu virtuozitate costumele păpușilor din teatrul său de marionete. Făcea demonstrații de dexteritate în croit și cînd era deja un scriitor renumit. În timp ce povestea, din cîteva tăieturi de foarfecă apăreau din hîrtie personajele întîmplării. Gogol, deși n-a ajuns pictor, cum a avut de gînd inițial, și-a făcut singur copertele cărților sale. Norwid era un desenator foarte talentat și multilateral. El a frecventat o perioadă o școală particulară de pictură, după care și-a desăvîrșit studiile în Italia. În exilul său la Paris s-a întreținut un timp din vînzarea propriilor creații: desene și gravuri. A realizat și proiecte de monumente funerare, el, însă, a sfîrșit la groapa comună.
Avem numeroase exemple și printre compatrioții noștri. Mácha și-a desenat cetățile sale romantice preferate, de la Franz Kafka s-au păstrat multe desene, Karel Čapek este considerat pînă astăzi un ilustrator strălucit pentru cartea « Cîinele Dašenko și pisica Pudlenka » și pentru jurnalele de călătorie. Nezval a pictat mult și cu pasiune. Portretele și naturile moarte pictate de el sînt enumerate printre cele mai prețioase lucrări de artă naivă create de poeți. Kainar a excelat prin caricaturi, însoțite adesea de poezioare vesele, ocazionale. Teige a realizat remarcabile colaje, Heisler — colaje și obiecte.
În Franța, Musset și Sand au desenat autoportrete mai ales, Corbière spirituale autocaricaturi, Mallarmé — întîmplări comentate caricatural și scrisori ilustrate. Jacob a fost un desenator deosebit de îndemînatic, Cocteau, talentat pictor, și-a ilustrat cîteva cărți, Éluard a lăsat desene caligrafice, bizare — cu o tentă școlărească atrăgătoare — Desnos a făcut desene colorate, suprarealiste. Un desenator excepțional a fost și Baudelaire, cu deosebire în autoportrete și în portretele iubitei sale, Jeanne Duval. Rimbaud, cu imaginația sa fantastică, a desenat personaje grotești, și-a făcut ilustrațiile la « Corabia beată » și la jurnalele sejurului din Africa. Verlaine a desenat mult și pretutindeni, în cîrciumi și în spitale, în Franța, Anglia, Belgia; în afară de autoportrete și-a desenat toți prietenii, pe Rimbaud, însoțindu-și repeziciunea mîinii cu spirituale comentarii. Albert Birot, inițial pictor, sculptor și grafician, și-a ilustrat majoritatea volumelor de versuri, le-a făcut prezentarea artistică și le-a editat. De la Apollinaire au rămas jurnale desenate și o propunere pentru copertă la « Alcooluri ». Mulți suprarealiști creau, în afară de obiecte, și colaje, Breton, Éluard, în România Sașa Pană, Prévert. În perioada dadaistă Tzara și Éluard și-au elaborat singuri efemera lor revistă — ocupîndu-se și de partea plastică. Tot pe atunci, la Paris a fost organizată o expoziție la care pictorii s-au prezentat cu texte literare, iar poeții au expus lucrări plastice.
Au desenat mai mult sau mai puțin, cu mai mult sau mai puțin talent, Tolstoi, Dostoievski, Lermontov, Hlebnikov, Poe, Twain, Stevenson, Wells, Kipling, Goethe, Chamisso, Büchner, Keller, Rilke, Hesse, Strindberg, Lorca. Cît despre Sevcenko, Blake, Kassák, care și-au făcut singuri prezentarea și ilustrarea volumelor de versuri, Arp, Ribemont-Dessaignes, Schwitters, Picabia, Michaux sau despre scriitorii noștri: Hlaváček, Josef Čapek, Reynek, Kolář, Ladislav Novák, Mikulka este greu de hotărît în care domeniu au avut realizări mai importante: în plastică sau în poezie?
În Renaștere, de altfel ca și în vechea Chină, era un lucru obișnuit ca intelectualii și artiștii să scrie poezii. Sonetele arzătoare ale lui Michelangelo sînt pînă astăzi considerate capodopere ale genului și nu știm dacă nu ne-ar fi uimit, dacă s-ar fi păstrat, sonetele lui Rafael, ca, de altfel, și proiectele de scenografie ale lui Euripide sau desenele lui Petrarca. Dar și în secolul XIX și XX există mulți pictori și sculptori la care exprimarea verbală merge în mai mică sau mai mare măsură mînă în mînă cu exprimarea plastică.
S-au păstrat astfel de lucrări de la Leonardo, Vasari, Dürer, Gogh, Whistler, Rodin, Slaviček, Jiránek, Kuba, Kubišta, Kupka, Filla, Klee, Chirico, Man Ray, Miró, Wols, Síma, Bauch. Cărțile de confesiune ale pictorilor și sculptorilor moderni sînt foarte elocvente în această privință. Pe mine mă interesează mai ales beletristica pură. Avem multe exemple de acest gen. Rousseau și Picasso au scris versuri și piese de teatru, amintirile strămoșului pictorilor noștri naivi, Beer, țin de domeniul poeziei. Degas este autorul unor sonete perfecte, sînt remarcabile poeziile « Noa-Noa » ale lui Gauguin, romanul « Hebdomeros » al lui Chirico, precum și versurile și proza lui poetică. Chagall a scris o autobiografie plină de poezie și o culegere de versuri, Filla, Ernst au editat textele lor poetice. O producție literară remarcabilă, fără să fie bogată, au avut Cézanne, Rouault, Klee, Kandinski, Dali, Léger, Zadkin, Miró prin versurile lor. La majoritatea poeziile sînt de fapt confesiuni legate fie de destinele lor, fie de exprimarea plastică.

★

« S-ar întîmpla un miracol », scria Baudelaire, « dacă un critic ar deveni poet și este imposibil ca un poet să nu fie și critic. Deci, să nu se mire nimeni că eu consider poetul — cel mai bun critic. Lumea care reproșează compozitorului Wagner că a scris despre filozofia artei sale și suspectează faptul că muzica lui ar fi naturală și spontană ar trebui să susțină că Vinci, Hogarth, Reynolds nu puteau picta frumos fiindcă știau să analizeze și să formuleze principiile artei lor. A vorbit poate cineva mai bine despre pictură decît Delacroix, Diderot, Goethe, Shakespeare — fiecare dintre ei este un creator, fiecare dintre ei un critic de invidiat ». Baudelaire folosește cuvîntul « poet » și pentru pictor și pentru compozitor, deci pentru o personalitate creatoare reală, în care întotdeauna noțiunea de



poet este inclusă. O astfel de personalitate creatoare a fost de exemplu la noi marele critic Šalda, care a scris minunate poezii, Karel Teige și mulți alți critici.

La începutul anului 1968 am fost invitat la Paris la un simpozion despre Baudelaire — critic plastic. S-a vorbit acolo despre critica pe care Baudelaire o numea « critică poetică », despre noul tip de critică care nu este un derivat al istoriei, filozofiei, esteticii sau moralei. Baudelaire a vrut o critică poetică « părtinitoare, pasionată și politică ». La polul opus așeza critica « rece, algebrică, care, pretextînd că explică totul, nu urăște, nu iubește și de bună voie se leapădă de temperament ».

Principala descoperire a lui Baudelaire este prezentul în critica artistică. Critica nu este poetică datorită vreunui sentiment sau întorsături măestre de stil, ci datorită faptului că poezie înseamnă cuvîntul scris subordonat prezentului. Critica istorică tratează prezentul ca pe un trecut, critica poetică tratează trecutul ca pe un prezent. Cu alte cuvinte spus, critica istorică, sociologică, iconografică, estetică analizează opera deja creată, pe cînd critica poetică — opera care se naște. Baudelaire — și așa ar trebui să fie toți criticii, a fost înzestrat « cu o clarviziune infailibilă », cum spunea Reverdy. A fost preocupat de majoritatea problemelor plastice ale timpului. În mod genial a știut să distingă valorile reale și să respingă nulitățile. O inteligență critică excepțională și o sensibilitate excesivă l-au făcut să descopere focarele problemelor cele mai importante. Le-a descoperit nu numai pentru contemporani, ci și pentru viitor. Clarvăzător, a prevăzut viitoarele drumuri ale artelor plastice și ale poeziei. Rimbaud l-ar fi putut numi « Prim văzător ». De abia în secolul XX a început să se realizeze « corelația » lui, analogia, « poezia pentru toate simțurile ». Seuphor a văzut în Baudelaire vestitorul artei abstracte. Breton se referă la acest lucru atunci cînd amintește de faptul că Baudelaire vorbește despre « descoperirea noului ».

★

Deși personalități umane și artistice foarte deosebite între ele, un urmaș autentic în critica poetică a lui Baudelaire este Apollinaire. Cînd au fost editați acum șapte ani, din nou, « Pictorii cubiști », criticul Apollinaire a fost și lăudat și criticat. Cu toate că uneori a greșit, în general clarviziunea lui a fost recunoscută. În esență, a emis judecăți exacte și mult înaintea altora. L-a descoperit pe Rousseau, Picasso și Bracque, i-a luat în serios și i-a apreciat cînd toți ceilalți îi considerau nebuni și pictori fără talent. La conferința despre avangardiști de la Smolenice, din anul 1965, în studiul « Noul spirit și poeții » am spus despre Apollinaire: « Oare nu s-a deschis în fața omului „nemărginirea", despre care vorbește, și nu s-au descoperit „noi lumi care apar la fiecare încrucișare de materie?" Și oare filmul sonor, radioul și televiziunea nu sînt „cartea viitorului vizuală și sonoră" prevestită de Apollinaire odată cu desăvîrșirea sintezei tuturor artelor? » Tot Apollinaire a prezis muzica concretă și sintetică de azi, ale cărei începuturi apar după cel de-al doilea război mondial. Apollinaire este recunoscut ca precursor al poeziei concrete și sintetice și, împreună cu Jarry, al teatrului absurd. Criticii au făcut o analogie între « lirismul, forma superioară a criticii » lui Apollinaire cu cel al lui Baudelaire în 1913, cînd, sub titlul « Considerații estetice », au apărut prima oară pictorii cubiști. Și Marcel Raymond a scris: « În această poezie despre pictură se intuiește imediat că firea poetică a autorului ferește de comentariul și explicarea numai a picturii. În majoritatea cazurilor poeții nu înțeleg nimic, dar cunosc totul. Apollinaire nu face excepție, nu înțelege pictura, dar o percepe și o simte ». Apollinaire a fondat ceea ce am putea numi cu spusele lui Cocteau și în spiritul lui Raymond « poezie critică », cu nimic diferită de « critica poetică ». În Franța au continuat-o Reverdy, Breton, Éluard, Aragon, Malraux, Saint-John Perse, Char, Ponge, Bonnefoy, la noi Halas, Nezval, Novomeský și alții mai tineri.

Îmi dau seama că rămîn dator tematicii mele atît de cuprinzătoare. Unele nume au fost omise, iar despre situația din unele țări — foarte îndepărtate de a noastră — nu am pînă acum suficiente informații. N-am reușit să obțin rezultatele cercetărilor întreprinse cu ani în urmă de UNESCO în legătură cu activitatea plastică a maeștrilor cuvîntului, pe plan mondial. În afara studiilor citate, nu demult am descoperit o glosă aparținînd lui Šalda, după părerea mea, reprezentant tipic al criticii poetice, care are în plus o perfectă documentare științifică; el a scris în 1909: « Poeții și literații au fost cei dintîi care i-au înțeles pe Delacroix, Manet, Rodin; în timp ce colegii lor strîmbau din nas, „profesional", literații intuiseră demult forța și grandoarea lor creatoare ». Prin asta Šalda țintește desigur plasticienii mediocri, submediocri și conservatori. În continuare, observația lui Šalda este precisă: « E de la sine înțeles că tot ce au spus despre arta lor marii maeștri, vechi sau moderni, este de neprețuit. Multe din cele spuse au o strictă valoare personală; și conflictele, și neînțelegerile care-i caracterizează sînt un apanaj firesc a personalităților lor eminente ». Aș îmbogăți bucuros această schiță de studiu cu un șir de capitole care să explice simbioza plasticienilor și scriitorilor. De exemplu, la prerafaeliți, simboliști și decadenți, sau, acolo, unde a fost, după părerea mea, cea mai strînsă, în suprarealism și în poetismul nostru. Ar fi trebuit să vorbesc și de relația poet — ilustrator-carte. Ar mai fi putut intra capitolele: « Picasso și poeții », « Éluard și artiștii plastici », « Poeții și arta naivă » ș.a.m.d. Este cunoscută lupta lui Zola pentru Manet, Jarry l-a descoperit pe Rousseau, Apollinaire l-a glorificat, la fel cum înaintea lor Baudelaire i-a descoperit, pe Delacroix, Rilke, pe Rodin, Bloy i-a inspirat curaj lui Rouault. Acestea toate ar confirma justețea sentințelor lui Baudelaire: « Pictor și poet merg acum mai mult ca oricînd în același pas » sau cum spune Halas al nostru « Hoardele pictorilor au mers întotdeauna împreună cu cetele poeților ».

În românește de *MONICA BREAZU*

CONCEPȚIA ÎNTRE SEMN ȘI COPIE

În legătură cu profilul acestei rubrici reamintim că «Tribuna» este deschisă tuturor cititorilor care doresc să-și exprime opiniile asupra unor probleme de natură teoretică sau practică din domeniul artelor plastice.

Distincția « artifex », făuritor de semne, « opifex », făuritor de obiecte și cópii după obiecte, nu e nouă; nouă poate părea formularea pe care (pornind de la disocierea unei vechi sinonimii — imperfecte în latină) o derivăm astăzi, cu titlu de propunere terminologică, din definiția ce împărțea pe vremuri artele în « liberale » și *operariae*. Socotim că artistul magdalenian, ca și plăsmuitorul cugetătorului dobrogean de la Hamangia ne-au lăsat în zestre, mai curînd decît obiecte, *semne*; Apelle, despre care legenda spune că zugrăvea pînă la imitarea perfectă a realului, ne-a lăsat în schimb — consemnată de istorici — amintirea unor senzaționale cópii imitînd obiecte; exemple mai mult sau mai puțin perfecte, în două sau trei dimensiuni, ale apropierii de acest ultim etalon, s-ar putea multiplica. Astăzi, după milenii, partea cea mai bună a artelor noi vehiculează, în modalități proprii, semnul; concomitent însă, progresul stăpînirii materiei induce pentru alții concepția unor noutăți ca făpturile de poliester și fibre de sticlă, « environmental sculptures », între care stîrnesc suficientă vîlvă și cele de curînd adunate în retrospectiva personală a lui Duane Hanson (O. K. Harris Gallery, New York), obiecte la chip și la înfățișare omenești, specimene în mărime naturală, atît de perfect executate încît, în fața lor, păpușile de ceară de la Musée Carnavalet — cu tot prestigiu de istorie pe care se reazemă, pălesc. Desăvîrșirea tehnicii *trompe l'œil*, ilustrată de cazul Hanson, ridică în termeni noi nu numai problema raportului artă-natură, ci și, într-un anume sens, cea a distincției mai sus evocate, așezată, cum știm, pe temelii deosebite, mai ales de la Renaștere încoace: aproape paralel cu fixarea, prin Gutenberg, a culturii occidentale în chenarele literei tipografice, în cîmpul artelor vizuale s-a petrecut într-adevăr mutația, grea de consecințe, ducînd la instaurarea, mai ales în pictură, a unui tip nou de fragmentare a realității, închisă mai mult ca niciodată în rame geometrice și urmărind ades fixarea într-o singură dimensiune a iluziei realității. Suprematia « cadrei » post-renascentiste, care, spre deosebire de frescă sau de vitraliul catedralei, este amovibilă (făcînd parte, ca atare, din ornamentica vizuală a interioarelor elitei), e semnul unei anume rupturi, cea care a dus, pînă la urmă, la circuitele închise, la muzeu: așa cum « învățat » devine, tot atunci, sinonim pentru om cu știință de carte (circumscriind mai apăsat separarea de vulg), termenul însuși de artist se detașază de vechile lui sensuri îngemănate, de artist și artizan, spre a căpăta înțelesul modern. Divorțul, prin consecințele lui, s-a putut preta, firește, și la elogiul ditirambic, el purtînd cu sine însă și o componentă gravă, pe care astăzi — prin prisma revoluției tehnologice care a afectat atît de mult și vizualul, le putem cîntări cumva mai obiectiv: arta tinde să redevină astăzi, democratic, dăruire de bucurie celor mulți, artistul reintră pe de altă parte tot mai conștient în rolul său de « artizan ».

Cum trebuie privit și încadrat, în lumina unor asemenea considerații, efortul de concepție al unui Duane Hanson, copiind realitatea, de astă dată în trei dimensiuni? Excelente opere de meserias, realizările lui au fost considerate totuși de unii drept « o glumă », alții le-au găsit de un prost gust revoltător; puțini le-au aplaudat. Munca investită de *homo faber* în realizarea acestor manechine *trompe l'œil* ni se pare însă, mai ales, simptomatică pentru un anume tip de impas. Relevă, spre o pildă, « Femeia mîncînd » a lui Hanson o strădanie de *artifex*, sau de *opifex*? Abstrage ea de la realitate trăsături definitorii, înălțate la valoare de *semn*, sau, dimpotrivă, este ea un simplu obiect făurit cu meșteșug și contopit pînă aproape de similitudine cu modelul propus? Dacă acest termen al alternativei e adevărat, avem de-a face cu încropire, pe cît de laborioasă, pe atît de stearpă — ingrată îngînare a ceea ce natura produce, cu nesfîrșită rodnicie, de milenii, în vederea unor alte și bine definite scopuri . . . Căci propriu artizanului (opifex) a fost și e, sau ar trebui să fie, în chip firesc, crearea obiectului funcțional și util. Prin infuzia electronicii și electricității, tehnica nouă preia de altfel de la vechiul meșteșugar al cetății prometeica ștafetă, dînd naștere, în serie, unor obiecte reprezentînd, în fond, tocmai prelungiri funcționale ale biologicului. *In motu vita*, metaforic, tehnica nouă propulsează într-adevăr în habitatul uman mii de creaturi în mișcare: de la cele robotind în universul domestic la cele servind locomoției . . . Frumusețea uneltelor erei electronice, care, pentru moment, rămîne greu de sesizat din lipsă de acomodare, o înțelegem totuși în directă legătură cu propriul caracter funcțional al fiecăreia. În cumințenia lui, termenul românesc de frumos, relevant și prin etimologie, scoate cu precădere în evidență tocmai esența funcțională a categoriei estetice în chestiune: frumos, de la latinescul *formosus*, înseamnă, cum știm, « înzestrat cu formă »; or, la orice entitate — artifact sau nu — aceasta e congenital legată de funcție. Frumusețea intrinsecă a lucrului util — din natură sau metanatura universului de creație uman — se percepe însă prin acea acuizare pe care, prin contrast, o provoacă semnul obiectului, tradus metaforic în artă. Funcția contrastivă a oricărui artifact cu valoare de semn sau metaforă a fost cu acuratețe scoasă în evidență și de McLuhan în considerațiile sale cu privire la artă ca « anti-environment ».

Părăsind însă această paranteză, constatăm că rozele din material plastic, sau, în cazul de față, femeile « mîncînd » și băiețandrii « cîntînd », plăsmuiți de un « conceptualist » ca Hanson (preluăm aici punctul de vedere ca și argumentele criticului american Gerrit Henry) [1] nu contrastează decît foarte straniu cu realul: aceste flori nu ispitesc hărnicia albinei, pe de altă parte, aceste creaturi nici nu produc, nici nu încîntă. Să fie ele oare o parabolă despre suflet?

Dacă la unele din sculpturile lui Frank Gallo și, în special, ale lui Edward Kienholz lucrul poate părea tulburător de adevărat prin însuși faptul discrepanțelor dintre « tablourile » lor tridimensionale și realitatea de ele reflectată, la Duane Hanson avem motive să credem că nu. Perfecțiunea execuției meșteșugărești a obiectului e dublată aici de lipsa totală a unei componente esențiale: monstrul de poliester, îmbrăcat și încălțat, al lui Hanson nu este om, cu atît mai puțin *semn*; funcționalitatea entității e nulă. Ce spun, în definitiv, aceste vlăstare imobile, desăvîrșite în mutismul lor, despre umanitate?

Diferențele separînd arta — creație și semn — de copia servilă a realului, urmează, de fapt, în registre proprii, linia de clivaj despărțind viul de mort.

Credem că, din acest punct de vedere, « hominoizii» lui Hanson situează în mod paradoxal pe tristul lor Pygmalion atît în afara sferei artei, cît și a sferei de cuprindere a meșteșugului adevărat: nici *artifex*, nici *opifex* în sens propriu, lucrătorul pare să treacă practic cu vederea că vocația artei este, prin sinteză, de a fi semn, nu simulacru al vieții, iar cea a meșteșugurilor — de a servi, în felul lor, atît de sprijin artei, cît și — în registrul tehnicilor specializate — de prelungire vieții stăpîne pe materie. După decesul lumii candelabrelor și mecanicilor vechi, universul nostru ambiant — tot mai mult un univers de comunicare și semnificații — devine, pentru creator — *artifex* în sens propriu, sau doar *opifex* — un nesfîrșit cîmp de proliferare a modelelor, invitînd, prin artă, la o eflorescență fără precedent a s e m n e l o r, — prin tehnică, la o uluitoare înmulțire a copiilor f u n c ț i o n a l e inspirate și propulsate după natură. Artistul și artizanul se găsesc aici chemați să-și dea mîna în multe privințe: tocmai de aceea, vechea interdicție a « chipului cioplit» se poate, credem, astăzi reinterpreta, împotriva unor zămisliri aberante, ca cea atinsă de noi tangențial, drept opreliștea de a îngîna, în detalii lipsite de integritate și lumină — văduvite de semn și de rod — marele model de mișcare al Firii . . .

ANDREI BREZIANU

[1] «The essential conceptualism of this artist's work»; în *Artnews*, March 1972 (vezi pp. 50, 51, 60).

Brâncuși la o partidă de golf cu poeta americană Jeanne Forster și scriitorul francez Henri-Pierre Roché

ARHIVA BRÂNCUȘI • ATELIERUL DIN PARIS

Pe cînd eram la studii la Paris, fiul profesorului dr. D. Gerota, Mitty Gerota, m-a luat — prin anul 1924 — să vizităm atelierul sculptorului Brâncuși și m-a prezentat maestrului, care — desigur numai de dragul lui Mitty Gerota — m-a primit cu multă bunăvoință, iar la urmă m-a poftit să mai trec pe la el.

Eram pe atunci cu mult prea tînăr, contactul meu cu arta modernă era mult prea proaspăt, iar sensibilitatea mea artistică departe de nivelul necesar pentru a putea înțelege dintr-o dată, pe deplin, opera lui Brâncuși. Totuși impresia lăsată de lucrările și de persoana lui a fost copleșitoare, și chiar dacă atunci nu am înțeles de ce, am simțit prezența unui artist și a unui om de o valoare neobișnuită.

Locuiam pe rue du Cherche-Midi, aproape de întretăierea cu străzile Vaugirard și Falquière, adică la doi pași de Impasse Ronsin și deci de atelierul lui Brâncuși. Pînă în 1926, cît am mai rămas la Paris, am făcut de mai multe ori uz de invitație, mai mult ca vecin, și totdeauna am fost primit cu aceeași simplitate, cu același zîmbet prietenos, cu aceeași privire binevoitoare în ochii lui mici, sfredelitori și șăgalnici, prinși între chica stufoasă și barba dreptunghiulară a unui cap de dac așezat pe un trunchi nu înalt dar bine legat și vînjos.

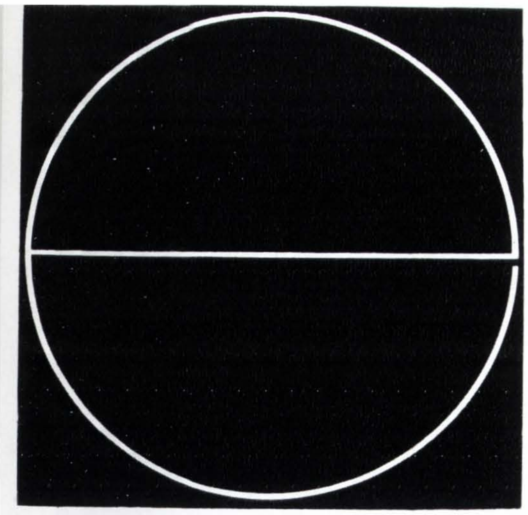
Căldura primirii a învins curînd și timiditatea mea înnăscută, și cei 30 de ani diferență de vîrstă și distanță dintre artistul celebru și neînsemnatul student, așa că încetul cu încetul am îndrăznit să-i pun, în legătură cu munca lui, întrebări la care el mi-a răspuns și mi-a dat lămuriri cu o seriozitate ce nu cred să fi fost cu nimic mai prejos de cea pe care o arăta atunci cînd avea de a face cu mari artiști ori critici de artă sau cu oameni în stare și dornici să-i achiziționeze lucrările, chiar și pe atunci la prețuri care mie îmi apăreau astronomice.

Arta modernă, nesimțindu-se obligată la o reproducere fidelă a modelelor din natură, dă impresia de arbitrar, de facilitate, ba chiar de farsă, de « fumisterie », de batjocură la adresa spectatorului, care de aceea e tentat să creadă că nimic nu e mai simplu, mai ușor decît de a crea asemenea lucrări. Recunosc că nici eu nu eram departe de asemenea idei. Că nu este așa, că arta modernă nu este totdeauna arbitrară, că ea poate cere o muncă grea, o preocupare îndelungată, cu încercări și reveniri repetate, mi-au arătat atunci indirect, dar cum nu se poate mai limpede, Picasso și Brâncuși.

La o expoziție Picasso, printre altele era și o pictură, nu prea mare, reprezentînd un fel de caleidoscop format din triunghiuri și trapeze de mărimi diferite, așezate neregulat, fiecare cu contururi drepte și în culori lipsite de umbre și nuanțe. Pe una din aceste pete, de cafeniu

închis, aproape negru, era zgîriată, pînă la pînza de o culoare mult mai deschisă, cu un vîrf ascuțit, ca de cui, o singură linie curbă și neîntreruptă reprezentînd profilul unui cap de femeie. Privind mai de aproape, se putea ușor vedea că profilul, copilăresc de simplu, cum parcă oricare din noi l-am fi putut face în joacă, fusese zgîriat de nenumărate ori și de fiecare dată acoperit cu pastă și refăcut, desigur pînă cînd pictorul găsise în sfîrșit linia care, după părerea și în intenția sa, se încadra și se armoniza cel mai bine cu restul tabloului.
În atelierul lui Brâncuși, printre lucrările care-l preocupau atunci era și una din « păsările măiastre », un fel de fus ce nu mai prezenta nici unul din atributele obișnuite ale păsării : cioc, gît, aripi, labe, gheare etc. Într-o zi, Brâncuși a deschis ușa ce da din atelier într-un fel de cămară, și acolo am văzut, printre altele, un număr de cinci, șase ghipsuri, dintre care unul reprezenta o pasăre reprodusă aproape naturalist cu toate atributele de mai sus — iar celelalte, etape succesive de stilizare, de la pasărea naturalistă la « pasărea măiastră ». Simplitatea realizată pînă la urmă de Brâncuși, ca și profilul zgîriat de Picasso, era rodul unui lung, neobosit șir de încercări și preocupări de a realiza și reda viziunea și intenția foarte conștiente ale artistului.
În legătură cu « pasărea măiastră », Brâncuși mi-a povestit că avînd odată nevoie să i se lucreze ceva la el în atelier, un meșter i-a trimis un lucrător. A doua zi, meșterul l-a întrebat ce are în atelier, căci lucrătorul povestise că văzuse acolo ceva care parcă ar zice « uuuuh ! » ca și cum ar vrea să se înalțe la cer? « E cel mai mare elogiu ce mi s-a adus vreodată pentru pasărea măiastră », a fost concluzia lui Brâncuși.
În atelier se afla o coloană de lemn, înaltă cam de cîțiva metri, făcută oarecum din romboiduri suprapuse. L-am întrebat ce este cu această coloană. Brâncuși a desenat pe o hîrtie un dreptunghi în picioare și mi-a explicat că desenul reprezintă o coloană în secțiune, că pentru ca o coloană să fie armonioasă trebuie să existe o anumită proporție între baza și înălțimea ei, dar că el căutase și găsise o coloană care să rămînă armonioasă oricît ar înălța-o sau ar scurta-o și pe care de aceea o botezase « coloana fără sfîrșit ».
Odată am adus vorba despre « Portretul Prințesei X . . . » și despre scandalul pe care-l provocase forma ei considerată de birocrația oficială franceză de pe atunci pornografică, ceea ce dusese la eliminarea lucrării din expoziția oficială. Faptul l-a supărat pe Brâncuși și l-a făcut să nu mai expună lucrările sale în expoziții și saloane oficiale franceze. Despre lucrare, el mi-a declarat și și-a dat cuvîntul de onoare — și Brâncuși nu era omul să-și ia în deșert cuvîntul de onoare — că niciodată, cît a conceput și a executat această sculptură, nici măcar nu i-a trecut prin cap vreo intenție ori aluzie erotică.
De asemenea, l-am întrebat cum de nu făcuse nuduri de femeie, pe atunci subiectul de predilecție al artiștilor plastici? Răspunsul a fost : « un cul de femme, c'est très joli, mais avec de la dentelle autour et au lit ». Mi s-a plîns odată pe un ton de adîncă preocupare și mîhnire că lui i se reproșează că nu ar fi tratat un număr destul de mare de subiecte, cînd de fapt pînă atunci — 1925—1926 — el făurise cel puțin tot atîtea cît Rodin.
Într-un colț al atelierului am zărit odată un ghips ca un fel de farfurie adîncă și cam de aceleași dimensiuni, poate ceva mai mare — dar nu mult — pe marginea căreia era prins ceva lunguieț și rotund ca o țigară de foi mai groasă dar nu lungă, aproape orizontală și îndreptată spre centrul farfuriei. Brâncuși mi-a explicat că era o schiță pentru un Narcis, că el se gîndise la un anumit material — nu-mi amintesc dacă metal ori marmură — dar că, așa cum o gîndise, lucrarea nu se putea realiza decît din alt material, și că de aceea renunțase la ea.
Toate sculpturile lui Brâncuși : în lemn, marmură ori metal, realizate în a doua parte a vieții lui, au fost lustruite, polizate, pentru a scoate și mai mult în evidență forma, calitatea și consistența materialului pe care îl prelucra. Denumirea dată de el uneia dintre lucrări : « sculptură pentru orbi » ar putea constitui, cred eu, denumirea generală a întregii lui opere de sculptură. Nimic nu arată mai bine importanța primordială pe care o acorda materialului și dragostea pe care i-o purta. Aceste sentimente el le-a exprimat și direct cînd a spus că *un om de piatră nu e decît o piatră cu chip de om.* Ținea ca sculpturile sale din metal să redea cu toată strălucirea lumina ce cădea pe ele și totodată să cuprindă și imaginea a tot ce era în jur. Mi-a povestit că într-o zi un fotograf a venit și i-a cerut permisiunea să facă niște poze după unele din lucrările din metal polizat. Brâncuși i-a dat încuviințarea și și-a văzut de treburi. Într-un tîrziu, aruncînd o privire la ce făcea fotograful, și-a dat seama că sculpturile nu mai aveau nici un luciu și l-a întrebat pe fotograf ce se întîmplase, la care acesta i-a explicat că acoperise lucrările cu un strat de chit pentru a evita orice reflex de lumină. Brâncuși s-a indignat, s-a înfuriat iar pe fotograf l-a dat afară. După aceea, el și-a făcut singur mai toate fotografiile, așa că în unele din ele se pot vedea reflectate deslușit pe sculptură aparatul fotografic, trepiedul și chiar Brâncuși însuși. De aceea mi s-a părut o impietate cînd, în primele zile la expoziția realizată acum cîțiva ani la Muzeul Național de Artă din București, lucrările lui din metal polizat apăreau publicului mate, lipsite de strălucire și cu pete de oxidare.
Nimic din felul său de a se îmbrăca, de a se purta, de a vorbi, de a-și petrece timpul nu avea nici cea mai mică urmă de « boemă », de poză romantică. Mi-a povestit că vizitînd Acropole — într-o escală la Atena cu ocazia unei călătorii cu vaporul — el rămăsese acolo doar strict timpul foarte scurt, necesar pentru a lămuri unele probleme ce-l interesau în mod deosebit, cîtă vreme alți vizitatori rămîneau ceasuri și zile întregi în extaz și contemplare.
Brâncuși locuia singur — niciodată n-am zărit nici cel mai mic indiciu că împreună cu el ar mai locui și altcineva — își făcea singur gospodăria și tot el însuși gătea. Odată ne-a invitat, pe Mitty Gerota și pe mine, la masă, și cînd am sosit ne-a întîmpinat spunîndu-ne vesel : « băieți, v-am cumpărat un metru de carne ». Cumpărase și pusese la fript o diafragmă de vită.
Există în prezent o tendință pe care o consider greșită, și anume de a-l prezenta pe Brâncuși ca pe un filosof preocupat în primul rînd de metafizică, ca pe un ascet transfigurat, transparent și în veșnic extaz, așa cum vrea să-l înfățișeze un monument aflat într-o grădină publică din București. Cum l-am cunoscut eu în atelierul său, în viața lui de toate zilele, Brâncuși mi s-a părut un cioplitor înfipt adînc în tradiția țăranului român, un meșter îndrăgostit de lemn, piatră și metal, care a reușit cu geniul său să dea materiei forme neasemănat de frumoase, cu tîlcuri adînc omenești, reînnoind totodată întreaga artă a sculpturii universale. El a gustat cu frenezie viața și clipa — cînd l-am cunoscut împlinise 50 de ani și aceasta l-a făcut să-mi spună că sperase că la 50 de ani va scăpa de două pacoste : renumele și amorul, dar că, din păcate, nu scăpase, — dar niciodată nu a lăsat ca viața și clipa să intervină în lucrările sale.

ISAC PASCAL



STIMULI NON-VIZUALI AI EXPRESIEI ARTISTICE ȘI CRITERII DE JUDECATĂ

Publicăm în acest număr textul comunicării ținute în cadrul celui de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică (București, august-septembrie 1972) de profesorul Thomas C. Slettehaugh, de la Universitatea din Minneapolis. Comunicarea a fost inclusă în secțiunea a IV-a a Congresului, intitulată « Noi metode, noi criterii ».
Prefațăm acest text cu un interviu luat profesorului Slettehaugh de către Paul Cornel Chitic.

— Am văzut, în incinta expoziției internaționale a cărții de estetică, lucrările dumneavoastră de grafică. Sînt niște lucrări ciudate, am vrut să spun de fapt că transmiteți senzații tactile prin vizual. Preconizați o artă a cărei receptare trebuie să se facă pe alt temei?

S. Metoda mea încearcă să diferențieze simțurile, să le redea o identitate pe care au pierdut-o. Ea nu este vizuală, dar încearcă să provoace o reacție vizuală — pe aceasta se bazează și sistemul de învățămînt pe care-l preconizez. În S.U.A., consumul de televiziune este atît de mare, încît simțurile cărora acest sistem de transmitere nu li se adresează sînt aproape total neglijate. Există la noi și o glumă în sensul acesta: americanul va avea ochi pătrați. Altfel spus, în sistemul meu educațional încerc să inhib vizualitatea în favoarea altor simțuri, încercînd să determin ființa umană să acționeze, să participe la ceva, fără să se bazeze exclusiv pe vizual.

— Adică o artă tactilă?

S. Dacă s-ar putea, să simtă, numai lucrarea! Intenția metodei mele corespunde cu idealul muzicii: asiști la un spectacol muzical și ai numai muzică în tine, fără să ai ce vedea... Uneori închizi chiar ochii pentru a putea asculta, sau pentru a te putea asculta, mai bine... De fapt problema se reduce la înțelegerea relației, astfel ca după ce nu mai auzi, simți, obiectul să rămînă în tine prin relația descoperită, percepută. De aceea încerc să le dezvolt studenților mei gîndirea imaginativă.

— Este deci vorba de o comunicare între individul receptor și obiectul de artă. Vorbiți de o comunicare în care fondul comun, codul, este similitudinea de imagini sugerate?

S. Ceea ce m-ați întrebat îmi dă prilejul să vă explic una din axiomele de bază ale sistemului meu. În sistemul clasic, similitudinile erau sugerate de forme. Senzațiile și percepțiile aveau la bază o experiență trecută. Tactilitatea de exemplu se realiza prin asocierea cu senzațiile trecute. Ceea ce vreau eu să realizez este detașarea de trecut și situarea, prin tactil, în prezent.

— Dar să presupunem că avem trei grupuri diferite de indivizi: un grup al brutarilor, altul al ghitariștilor și un altul, al ziariștilor. Diferența moștenită, de educație a tactilității, nu intervine?

S. Eu vă răspund complicînd problema și afirmînd că există și un al patrulea grup: de transfer, al creatorilor. Ei gîndesc mai mult proiectiv și mai puțin la situația prezentă. Și către asta tinde metoda mea. Gîndirea în prezent este numai primul pas.

— Dar este posibilă aducerea celor trei grupuri la nivelul celui de-al patrulea.

S. Nu pe de-a-ntregul, pentru că există și diferențe obiective, de capacitate, de înclinație, ca și de reactivitate, de adaptabilitate. Tocmai acesta este motivul pentru care unele lucruri noi (arta nouă) nu sînt înțelese de o categorie de oameni decît după trecerea unui timp, timpul necesar pentru ca ei să se adapteze, să se acomodeze...

— O astfel de educație permite și înțelegerea artei de pînă acum?

S. Arta clasică este ceva dat. Ea nu va fi niciodată înțeleasă nici mai mult, nici mai puțin ca pînă acum. Dar o astfel de educație va avea un alt corespondent în creația artistică pentru că vor fi oameni care, să spunem, vor lua pămînt din stradă, îl vor aduce în expoziții și cînd aceasta se va închide vor scoate pămîntul afară și opera de artă nu va mai exista. Pentru a putea aprecia dacă acest pămînt este sau nu operă de artă va trebui să fii acolo, în expoziție. Fenomenul nu se va mai repeta... Astăzi nu mai este posibilă cultura prin citit!

— Vă apropiați de teoria lui McLuhan!

S. McLuhan? N-am auzit de el!

— Și totuși, lucrările dumneavoastră au un conținut, o semnificație care se transmit și altfel decît prin intermediul simțurilor.

S. Da, e adevărat, dar metoda mea este încă în lucru... Vedeți, n-am putut aduce frunze la un congres!...

— Tentativa dumneavoastră nu este un revers al procesului de rupere de natură provocat de antrenarea totală a cetățeanului american în ritmul accelerat pe care îl impune industrializarea?

S. În sprijinul afirmației dumneavoastră, aș spune că prin 1960 arta folosea ca material acrilicele, plasticele. Astăzi, în 1972, ne întoarcem la natură și astfel căutăm să ne sustragem industrializării.

— De ce vreți să aduceți natura în expoziții cînd mai firesc ar fi să vă duceți dumneavoastră în natură?

S. Este o iluzie de care avem nevoie!

— Și dacă realizați că totul nu este decît o iluzie, de ce încercați să o instituiți? Oare omul ieșit dintr-o expoziție de felul celei la care vă refereați nu va fi mai însingurat?

S. Va fi, desigur, dar tocmai asta va stimula întoarcerea lui în natură. Este singura soluție împotriva comercializării care acoperă tot mai mult America. Opera de artă va fi prima care se va sustrage! În felul despre care am vorbit!

— Rolul educației intelectuale se pierde în sistemul dumneavoastră?

S. Nu se pierde complet, dar nici nu se încurajează. Consider că, oricum, nici nu are nevoie de încurajare. Intelectualul, ceea ce ține de intelect, va merge oricum înainte!

— Nu vă temeți, in extremis, de o readucere a omului la natura lui primară?

S. Nu, așa ceva nu este posibil pentru că experimentarea simțurilor va stimula idealurile intelectuale. Lucrurile academice, cititul, de pildă, vor fi corelate cu stimularea prin simțuri. Aceasta este cinestetica!

Intelectul creator și producerea operelor de artă depind, în mare măsură, de spiritul de discernămînt, de selectare și de percepere al individului. Noua metodologie intelectuală folosită astăzi în exprimarea creatoare a fost anticipată de Sir Herbert Read atunci cînd acesta a scris: « La baza unei civilizații stau simțurile și nu intelectul; dacă nu ne folosim de ele și nu le educăm, nu vom avea niciodată condițiile biologice necesare supraviețuirii omului, ca să nu mai vorbim de cele necesare progresului uman ».

Atunci cînd artistul contemporan își interpretează muzica sub apă, iar publicul, folosind tuburi de respirat, se află tot sub apă, el produce o operă de artă autentică care se adresează în primul rînd simțurilor noastre — organelor fizice de percepție. Creatorul plastic, care amestecă obiecte tridimensionale și le pune într-o cutie de unde nu pot fi văzute de către privitor, se adresează simțului tactil al omului.

Două remarcabile personalități, James J. Gibson și Rudolf Arnheim, au descoperit noi criterii în « artă » prin apropierea dintre psihologie și artă. Descoperirile lui Gibson în domeniul psihologiei experimentale se ocupă de *cum vedem*; el a dezvoltat o nouă și deosebit de interesantă teorie a percepției care poate sugera formularea de noi criterii. Arnheim a elaborat și aplicat descoperirile psihologiei gestaltiste în artă. O altă personalitate în acest domeniu al artei și percepției este E. H. Gombrich. Abordarea lui pornește dinspre istoria artei, numai că el folosește psihologia și descoperirile în domeniul percepției pentru a explica opera de artă și semnificația ei în cultura noastră.

Educatorii moderni — cei în măsură să aprecieze — pot fi mai interesați de îmbunătățirea spiritului de discriminare și a sensibilității în judecățile de artă decît logica sau criteriile universitare. Compararea, gruparea și selectarea capodoperelor trebuie să primească încurajare universitară pentru ca individul să se poată orienta mai exact, să poată folosi mai atent, mai activ și mai precis simțul auzului, pipăitului, mirosului și gustului.

La Universitatea din Minnesota, un experiment recent, la care participau « privitorul de artă » și un obiect de artă ce se adresa simțu-

lui tactil, s-a petrecut în felul următor: experimentul tactil s-a desfășurat într-o cameră întunecată unde copiii puteau să se deplaseze în voie și să se ciocnească de diversele « obiecte de artă » la întîmplare. În felul acesta ei puteau atinge orice vroiau. Li s-a permis să spună ce credeau despre identitatea fiecărui obiect atins. Ei au vorbit fără reținere cu cercetătorul și colegii lor; unii au ajuns pînă acolo încît au vorbit cu înseși obiectele . . . punîndu-le diverse întrebări cu speranța că obiectul le-ar fi putut răspunde în legătură cu adevărata lui identitate. Această reacție se datorează parțial invaziei acelor fantastice obiecte vorbitoare pe piața americană. Nu este vorba numai de jucăriile vorbitoare, dar și de pături vorbitoare sau căni de lapte vorbitoare (« Howdy Doo Dee Milk Mugs »).

Cele cîteva restricții care au fost impuse nu au deranjat cu nimic desfășurarea evenimentelor, deoarece copiii și-au dat seama că acestea erau simple măsuri de siguranță. Nu li s-a permis să alerge și li s-a spus să rămînă în acea parte a camerei unde obiectele se aflau în diverse dulapuri. Activitatea copiilor privitori s-a intensificat odată cu creșterea numărului de restricții. Copiii s-au transformat în adevărate albine într-un stup: volumul zgomotului și ritmul activității au crescut pe măsură ce ei s-au apropiat mai mult unul de altul.

Altfel s-au petrecut lucrurile cu studenți. Au avut loc aceleași experimente, la baza lor fiind aceeași teorie, cu deosebirea că experimentele cu studenții au avut loc într-o cameră mai mică. Obiectele au fost puse în mai multe sertare într-o cameră întunecată. Studenții au fost lăsați să intre și să iasă din cameră în voie și să atingă orice obiect vroiau. Deși aveau toată libertatea, puțini au avut curajul să dezvăluie ceea ce făceau așa cum o făcuseră înaintea lor elevi din clasa întîi, a doua și a treia. Studenții au căutat să mînuiască în primul rînd obiectele de artă din sertarul cel mai de sus coborînd treptat spre sertarele inferioare. Totul se desfășura în această ordine, iar dacă altcineva cotrobăia în sertarul următor ordinea se deranja. Astfel, fiecare student aștepta politicos pînă ce sertarul respectiv îi stătea la dispoziție înainte de a trece la sertarul următor. Ordinea nu a fost niciodată deranjată, nici un sertar nu a fost tras fără a se ține seama de această ordine, după cum niciodată nu a existat inițiativa de a se sări peste un sertar pentru a se reveni la el mai tîrziu. Pe de altă parte, copiii (în special cei din clasa întîi) au sărit peste sertare cu memoria ciudată a celui care știa peste ce sertare sărise sau la care sertare dorea în mod special să revină.

În grupul de studenți reacțiile în fața diverselor obiecte deveneau tot mai sfioase pe măsură ce mai mulți oameni intrau în camera întunecată.

De frică să nu pară caraghioși în fața colegilor lor, ei s-au reținut tot timpul sau i-au lăsat pe ceilalți să le limiteze și să le controleze reacțiile, astfel încît au devenit prudenți . . poate chiar suspicioși. Totuși cînd experimentul s-a desfășurat în grupe de cîte doi (un cercetător și un student) situația a devenit mai vioaie și mai antrenantă. Un oarecare sentiment de siguranță și încredere s-a dovedit favorabil studenților. Libertatea absolută, așa cum au cunoscut-o copiii, nu a fost nici recunoscută și nici înțeleasă de student; o nesiguranță fundamentală caracterizează rolul studentului în cadrul experimentului.

Un student în artă (literatură, muzică, artă plastică) este, probabil, mai mult decît oricine nesigur de rolul său creator. El simte nevoia să se apere și să-și apere existența într-o lume computerizată; el se îndoiește permanent de propria-i valoare. Astfel, mecanismele sale de apărare sînt foarte sensibilizate . . . nu-și dezvăluie propria personalitate creatoare de frică să nu fie ironizat de un coleg dușmănos de la politehnică. El își dezvăluie numai parțial personalitatea, pentru a nu fi etichetat « nebun » sau « excentric ». Pentru un artist, a obține respectabilitatea înseamnă o luptă continuă. Scopul final este experiența concretă a realității: un om cu pensula în mînă sau un om în fața mașinii sale de scris dobîndește o astfel de demnitate îndărătul ușilor închise — el o obține « ascunzîndu-se ». Libertatea în singurătate este tolerată pentru că nu poate fi observată de nimeni. Libertatea în grup este o capcană; chiar acest gen de « observație » produce sau distruge atmosfera creatoare. În cazul de față nu poate fi vorba de altă libertate decît aceea de a nu fi observat. Libertatea absolută, așa cum o cunosc copiii, fie că nu a putut fi recunoscută drept o eventuală posibilitate favorabilă (ordinea fixă în care se trăgeau sertarele), fie că nu putea fi obținută într-un anturaj observat (reacții precaute).

Rezultatele acestui experiment coroborează descoperiri mai vechi în legătură cu importanța fenomenului *Concepție, Percepție, Tranziție* (CPT).

Cuvîntul « concepție » este definit astfel: un tip asociativ de identificare ce rezultă dintr-o *imagine tactilă* care stimulează o idee sau un gînd ce a fost transmis individului de către un stimul. Aceasta poate sau nu să înceapă cu o impresie vizuală a stimulului material nemijlocit, pentru ca să se dezvolte într-o realitate care reflectă un tip de asociații sau experiențe trecute.

Definiția « percepției » este următoarea: un tip obiectiv de identificare ce rezultă dintr-o *memorie tactilă* a stimulului material nemijlocit. Această definiție a fost dată de Viktor Lowenfeld, care afirmă, printre altele: « Cînd impresiile care vin de la alte simțuri (de pildă pipăitul) sînt subordonate celor care vin de la ochi . . . . impresiile vizuale constituie trăsătura dominantă ».

Cuvîntul « tranziție » poate fi definit astfel: calitatea specifică a asociațiilor care circulă dinspre și înspre concepție sau percepție. Punctul de pornire poate fi o imagine tactilă, din memoria tactilă, sau poate să nu aibă nici o relație cu stimulul material nemijlocit. În măsura în care acesta este adevărul, desenele de tranziție tind să arate o folosire mai completă a atributelor principale ale creativității.

Oriunde se aplică clasificarea CPT la produsele finale desenate de fiecare individ, nu trebuie trecut cu vederea un alt factor, și anume folosirea intelectului, dezvoltarea artistică — *psihoestetica* — și procesul de dezvoltare, un aspect atît de important al gîndirii creatoare.

TEORIA SLETTEHAUGH A PSIHOESTETICII

În cadrul acestei teorii psihoestetice indivizii au evidențiat trei tipuri de reacții: *intelectuală*, *logică* și *telepatică*. Expresia « intelectuală » folosește un proces care se dezvoltă din asociații sau experiențe trecute. Stimulul a reactivat trecutul individului iar reacția este pur mecanică atunci cînd nu dorim ca copilul să producă ceva practic și nou. Aceasta ar putea fi o experiență directă sau substituită. Expresia desenului tinde să se formeze după ce individul se gîndește: « Acum ce să desenez? » După ce s-a încheiat procesul de gîndire, se creează o expresie care este legată de o percepție mai veche.

Expresia « logică » folosește un proces care se dezvoltă chiar în timpul perceperii stimulului. Individul desenează un obiect înrudit ca natură cu obiectul care tocmai a fost pipăit. Simțul tactil e în legătură cu realitatea și prezintă minții o imagine mai adevărată. Aceasta se aseamănă cu metoda dirijată de predare cînd profesorul anunță: « Fac acest lucru corect. Acum să-l faceți și voi întocmai ca mine, adică corect ». Este raportată la metoda coordonării dintre mînă și ochi, potrivit căreia se copiază ceea ce se vede, însă i se neagă elevului propria lui interpretare și reacție creatoare.

Tipurile intelectual și logic de expresie artistică au tendința de a arăta strînsa asociație cu ciclul cibernetic elaborat de Dr. Asahel D. Woodruff; exprimarea « telepatică » tinde să arate că mai sînt implicate și alte aspecte.

Exprimarea « telepatică » folosește un proces apărut spontan prin prezența unui stimul inițial sau ca rezultat al prezenței stimulului. Această reacție este și un răspuns al intelectului care gîndește, însă nu există timpul necesar reamintirii pentru că într-o clipă spontaneitatea perceperii, a simțirii și a emoției produce ceva cu totul nou. Individul nu este interesat de ce anume, unde și cum este stimulul material nemijlocit, ci caută o expresie care să reprezinte o nouă formă sau idee provenite din stimularea tactilă. În măsura în care acest proces nu reflectă trecutul, dar nici nu încearcă să oglindească realitatea prezentă, ci se transformă într-un desen imaginar sau o abstracție, el reprezintă o desfășurare înspre viitor sau o percepție a viitorului. TH. C. SLETTEHAUGH

În românește de *Anca Nemoianu*

Dans ce numéro:

La revue «Arta» présente les artistes roumains contempoains:

TEODOR DAN

p. 212

peintre, né le 26 juillet 1917 à Hisar (Bulgarie).
Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1941) et à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. En dehors de la peinture il a abordé la scénographie, la tapisserie et l'illustration. Débute en 1940. Expositions particulières en 1941, 1967, 1972 à Bucarest et, conjointement avec Ileana Teodorini-Dan, à Munich (1972). Participe aux expositions d'art roumain organisées à Sao-Paulo (1962), Lüdenscheid, Vienne, Beyruth (1969), Munich (1971).

GABRIEL POPA

p. 244

peintre, né le 18 juillet 1937 à Ploiești.
Études à l'Institut d'Art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1961). Débute en 1961. Exposition particulière en 1968 à Timișoara. Participe aux expositions d'art roumain organisées à Turin, Novi-Sad 1969) et Belgrade (1970).

EUGEN TĂUTU

p. 266

peintre, né le 5 mai 1945 à Sibiu.
Études à l'Institut d'Art plastique « Ion Andreescu » de Cluj (1969). Débute en 1969. Expositions particulières en 1970 à Bucarest et Sibiu.

Articles à signaler:

CULTURE ET ACCESSIBILITÉ

p. 9

De nombreuses expositions ont été organisées à l'occasion du VI-e Congrès International d'Esthétique (Bucarest, août-septenbre 1972). Outre l'exposition « Sculpture en bois et tapisserie » (Salles Dalles) présentée dans le no. 8—9 de notre revue, une exposition d'œuvres d'un groupe de peintres représentatifs roumains tels que Henri Catargi (n. 1894), Alexandru Ciucurencu (n. 1903), Ion Nicodim (n. 1932), Virgil Almășanu (n. 1926), Ion Sălișteanu (n. 1929) s'est ouverte au Musée d'art de la ville de Bucarest « A. Simu ». Les salles de l'Athénée roumain ont abrité les expositions « Jeunes dessinateurs et jeunes artistes — céramique » et la salle Kalinderu celle des Jeunes Artistes — Promotion 1972. Une exposition de sculpture roumaine contemporaine a été organisée dans le parc du château de Mogoșoaia. Parmi les expositions particulières ouvertes aux galéries de l'Union des Arts Plastiques nous signalons celles de Mircea Spătaru (n. 1938) — sculptures, objets, Ion Bitzan (n. 1924) — objets, dessins, collages (Galeries « Orizont »); Patriciu Mateescu (n. 1927) — céramique, Ana Lupaș (n. 1940) — tapisseries (Galéries « Apollo »); Paul Ghérasim (n. 1925) — peintures (Galerie « Amfora »); Horia Bernea (n. 1935) — peintures (Galerie « Simeza »); Geta Brătescu (n. 1926) — dessins, Vasile Kazar (n. 1913) - dessins, Ion Pacea (n. 1924) — gouaches, Octav Grigorescu (n. 1933) — dessins, encre de Chine, (salles Dalles). Relativement à ces manifestations nous publions quelques réflexions sur le thème du rapport artiste-public.

REPORTAGE DE SATU MARE

p. 21

A l'occasion du millénaire de la ville de Satu Mare ont eu lieu d'importantes manifestatons culturelles et artistiques. Nous publions un reportage sur l'activité du cénacle de l'Union des Arts Plastiques, récemment constitué où travaille un groupe d'artistes tels que: les peintres Fodor Calman et Szilagy Adalbert, les graphistes Paulovics Erdös, Cordea et le sculpteur Dorokos Lehel etc.